

第九
丛书

白民曲唱腔研究

武俊达著

人民音乐出版社

武俊达著

昆曲唱腔研究

戏曲音乐研究丛书

人民音乐出版社



重版责编：常静之

戏曲音乐研究丛书

昆曲唱腔研究

武俊达著

*

**人民音乐出版社出版
(北京翠微路2号)**

新华书店北京发行所经销

中国科学院印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 400面文字及乐谱 1插页 12.625印张

1993年7月北京第1版 1993年7月北京第1次印刷

印数：0,001—1,035册

ISBN 7-103-01056-0/J·1057 定价：16.20元

目 录

第一章 绪论

- (一) 昆腔、昆曲、昆剧 (1)
- (二) 制曲、制谱与度曲 (6)

第二章 曲牌

- (一) 名称、源流与特点 (8)
- (二) 词牌、曲牌与格律 (12)
- (三) 南曲、北曲与时剧 (17)
- (四) 引子、过曲与尾声 (31)
- (五) 细曲、中曲与粗曲 (35)
- (六) 联用、专用与叠用 (37)
- (七) 换头、吃头与合头 (38)
- (八) 集曲、小令与带过 (42)

第三章 板式

- (一) 板式的涵义 (48)
- (二) 板式的变化 (52)
- (三) 板式的转换 (69)

第四章 调式

- (一) 宫调概说 (74)
- (二) 调式结构 (79)
- (三) 调的变化 (88)

第五章 腔格

- (一) 四声与腔格 (99)

(二) 南曲四声腔格.....	(103)
(三) 北曲四声腔格.....	(113)
(四) 声调处理的补充说明.....	(119)

第六章 曲调

(一) 腔型.....	(122)
(二) 主腔.....	(126)
(三) 起调毕曲.....	(130)
(四) 旋律变化.....	(140)
(五) 叠字、叠词与叠句.....	(155)
(六) 衬字.....	(170)

第七章 节奏

(一) 词拍和意拍.....	(175)
(二) 节奏型.....	(181)
(三) 节拍和字位.....	(186)
(四) 板眼的点定.....	(191)

第八章 曲式

(一) 南引子与尾声的曲式结构.....	(211)
(二) 南过曲与北支曲的曲式结构.....	(221)
(三) 变化曲式.....	(229)

第九章 套式

(一) 发展概况.....	(239)
(二) 北曲的本套与变套.....	(239)
(三) 南曲的本套与变套.....	(244)
(四) 南北合套.....	(246)
(五) 曲牌联套的技术处理.....	(249)

附录一 谱例 (268)

- (一) 《牡丹亭·游园》 (268)
- (二) 《牡丹亭·惊梦》 (273)
- (三) 《牡丹亭·寻梦》 (286)
- (四) 《长生殿·酒楼》 (300)
- (五) 《长生殿·惊变》 (308)
- (六) 《长生殿·埋玉》 (318)
- (七) 《长生殿·哭像》 (325)
- (八) 《长生殿·弹词》 (337)
- (九) 《风云会·访普》 (349)
- (十) 《四声猿·骂曹》 (361)
- (十一) 《烂柯山·痴梦》 (371)
- (十二) 《孽海记·思凡》 (380)

附录二 昆曲唱腔的装饰音 (393)

第一章 緒論

一、昆腔、昆曲、昆剧

昆曲兴起于十六世纪中叶明代嘉靖、隆庆间，是曾在中国戏曲发展史上起过重要作用的戏曲剧种之一，通称作昆腔、昆曲或昆剧，其实这三种名称原是应各有所指的。

1. 昆腔，也叫昆山腔，早在十四世纪中叶元末明初，作为南曲声腔的一个流派产生于昆山。明魏良辅《南词引正》第五条说：

腔有数样，纷纭不类。各方风气所限，有昆山、海盐、余姚、杭州、弋阳。自徽州、江西、福建、俱作弋阳腔；永乐间，云贵二省皆作之，会唱者颇入耳。惟昆山为正声，乃唐玄宗时黄幡绰所传。元朝有顾坚者，虽离昆山三十里居千墩，精于南辞，善作古赋。扩廓铁木儿闻其善歌，屡召不屈。与杨铁笛、顾阿瑛、倪元镇为友。自号风月散人。其著有《陶真野集》十卷、《风月散人乐府》八卷行于世。善发南曲之奥，故国初有昆山腔之称。

魏良辅在这里已明确指出昆山腔是由南曲发展成的戏曲声腔之一，最早的加工提高者是顾坚。

顾坚不仅是一位“善发南曲之奥”的戏曲音乐家，而且还是位同情元末农民起义、社会地位不高类似民间艺人的人物^①。顾

^① 扩廓铁木儿原为汉人，为元掌有兵权的察汗铁木儿收为义子，至正22年（1362）察汗铁木儿在山东被杀，扩廓铁木儿代领其军，继续镇压红巾军。曾对顾坚屡次征招，皆为所拒。

阿瑛亦名顾瑛、顾德辉，是元末江南大地主，酷爱南曲，《琵琶记》作者高明和杨维桢（杨铁笛）、张猩猩、倪元镇（倪瓒，画家）等都是顾阿瑛座中常客，都醉心南曲。

文中所说昆山腔是唐乐工黄幡绰所传，虽然反映了魏良辅以昆山腔为“正声”的正统观念，但却也不是毫无所本的臆度之词。龚明之《吴中记闻》说昆山县西“有村名绰墩，故老相传黄幡绰之墓，至今村人皆善滑稽及能三反语。”又《昆山郡志》引南宋淳祐十一年《玉峰志》说，宋时乡民以“伎乐”送神。可见昆山原也是有“伎乐”流行传统的。从这里似也可以见到昆山腔形成的某些历史发展线索。其次，元代昆山所辖昆山、太仓二地，当时商业经济很盛，至元中叶（1282）南北海运开辟后，逐渐发展成为“六国码头”。“名楼列布、户满万室”、“番汉间处、闽广混居”，商业的繁兴，给戏曲和曲艺的发展提供了社会经济条件。昆山腔之所以发展迅速，以至明初朱元璋召见昆山老人周寿谊都谈起“闻昆山腔甚嘉”^①的话来，这对于当时昆山的商业地位和交通畅达、商贾往来的传播，当不无关系。

昆山腔最初“只行于吴中”，后经魏良辅等加工改革，由吴中渐传播到浙江杭、嘉、湖以及沪、锡、常等地，这时因为和各地方言语音相结合，已“声各小变，腔调略同”^②。万历末年又进

① 明·周玄𬀩《泾林续记》记述明初朱元璋召见昆山百零七岁老人周寿谊“……笑曰：闻昆山腔甚佳，尔亦能讴否？曰：不能，但善吴歌。”可见昆山腔在当时已有一定影响。

② 明·潘之恒《直史》说：“长洲、昆山、太仓，中乐音也，名曰昆腔。以长洲、太仓皆昆腔所分而旁出者。无锡媚而繁，吴江柔而清，上海劲而疏；三方者犹或鄙之。而毗陵以北于达江，嘉禾以南，渐于浙，皆逾淮之桔，入谷之莺也。远而夷之，无论矣。”明·王骥德《曲律》：“昆山之派，以太仓魏良辅为祖。今自苏州、太仓、松江，以及浙之杭、嘉、湖，声各小变，腔调略同。”

入北京、湖南等地^①；到明代末叶更传至四川、贵州和广东等地，并与各地方言、民间音乐相结合，遂渐形成为丰富多采的昆山腔声腔系统。

昆山腔声腔系统简称作“昆腔腔系”，目前主要以两种形式流传于全国各地。第一种是以昆山腔单一声腔构成的戏曲剧种，如江南的南昆，北方的北昆，浙江的永(嘉)昆和湖南的湘昆等；另一种是作为多声腔戏曲剧种的一个组成部分，如京剧、川剧、婺剧、湘剧、祁剧、赣剧、桂剧等等，都演唱有不同数量的昆腔戏。昆腔腔系各剧种保留了大量的剧目，并有多种详略不同的用工尺谱记录的唱腔曲牌和器乐曲牌的乐谱，其中包括南戏、传奇及一部分元杂剧的唱腔谱及词谱，保留了大量优秀的戏曲音乐资料。

2. 昆曲，昆曲或昆腔，原来都是指明·嘉靖十年至二十年(1531—1541)间太仓魏良辅吸取北曲和弋阳、海盐等腔的长处，对原昆山腔进行加工改革的一种新腔，起初以唱散曲为主，虽然也唱一些戏曲曲词，但却只是清歌冷唱。魏良辅在所著《曲律》中说：“清曲，俗语谓之冷板凳，不比戏场借锣鼓之势，全要闲雅整肃，清俊温润。”在《南词引正》中也说：“清唱谓之冷唱，不比戏曲。戏曲借锣鼓之势，有躲闪省力，知者辨之。”这种“能谐声律、转音若丝”、“调用水磨、拍捶冷板”的清曲，颇适应当时文人的审美趣味，于是在很长的一段历史时期中，清曲成为文人所提倡的所谓清雅之曲，认为习唱昆曲是一种高雅的

① 王骥德《曲律》：“近年以来（按：指万历末年），燕赵之歌童舞女，咸弃其杆拔，尽效南声，而北词几废。”

又：“昆腔”一节参考施一撰《关于元末昆山腔起源的几个问题》（见《南京大学学报》，1976年第二期）

事。反之，他们对剧场扮演的昆剧则是瞧不上眼，认为“清曲为雅宴，剧为狎游，至严不相犯”（清龚定庵《书金伶》），甚至在留给子孙的格言中竟说：“世间惟倡优两等人不可亲近”（清钱竹汀《格言》），对剧场扮演昆剧的艺人采取了极端鄙视的态度。可是部分文人的鄙视并没有扼杀民间昆剧班社的生机，他们深入民间，为适应群众的需要，对昆曲从剧本、音乐到表演作了一系列的增删和通俗化的发展。于是昆腔逐渐分化成为冷板清歌的昆曲和场上扮演的昆剧；这种分化不仅表现在对演唱的要求和方式方法等方面，在唱腔宫谱（乐谱）方面，也渐分化为文人曲家的校订本和所谓梨园故本两个系统，如《吟香堂曲谱》、《纳书楹曲谱》以及《集成曲谱》等为前一系统，这类宫谱的特点是考订词格严谨、讲究四声腔格，多侧重清唱，与舞台演出尚有一定距离；昆曲另一系统的宫谱，如《遏云阁曲谱》、《六也曲谱》、《春雪阁三记》等，是依据明清以来艺人口传的梨园故本整理而成，它代表了戏班演唱和时俗流行的系统，这一系统的宫谱虽然偶有错讹与删节，但多适用于舞台，记谱完备，学用较便。文人曲家的雅宴清唱，后来又逐渐发展出一个活跃于厅堂红氍毹上的所谓家班分支，红氍毹演出活动和民间班社的舞台扮演互相影响，并以民间演出为主流，推进着昆剧演出的不断发展。

在清乾隆昆剧盛极一时之际，昆曲清唱仍很活跃，如叶堂和他的弟子钮圭石就是当时苏州有名的曲家。叶堂集毕生精力所选辑校订的《纳书楹曲谱》也是属于清唱系统的宫谱。叶派唱口由钮圭石再传给集秀班名旦金德辉，直至道光、咸丰间苏州著名曲社怡怡集主要旦色韩华卿仍宗叶派唱口，韩更传给弟子俞宗海粟庐，叶派真传由晚清入民国代有传人，绵延未绝。

清唱与民间演出的合流约在清末民初，陆萼庭《昆剧演出史稿》说：

清曲向剧曲靠拢，与剧曲结合，也是有社会原因的。晚清以来，昆剧活动日趋停滞，但有一种现象却很值得注意，即各地清曲社兴盛一时。曲社内部的组织较前有所改进，社员们不仅把唱曲作为个人癖好和业余消遣，而且还明显地抱着复兴昆剧、培养人材的愿望。为此，他们打破传统常规，除了钻研曲学、讲究唱法外，不以兼习台步身段为耻，相反，都很重视彩串（演出），把登台演出，看作习曲的最后阶段。这是后期清曲社的特点，从历史看，应该承认是一个很大的发展。清曲家串戏，当时名为清客串。这种清客串的实践，也产生了一些杰出的业余表演家，对清末民初的昆剧艺术有所贡献。

正说明了二者合流的社会因素和大体的发展经过。

3. 昆剧，用魏良辅改革后的昆腔演唱明清传奇，并除歌唱外，更重扮演，这种戏曲就叫昆剧。昆剧的演出活动可以上溯到昆腔形成后的不久，先是套演《琵琶记》等传奇，用新腔，但排场等仍沿南戏传统方式，这是形成昆剧的过渡阶段的情况；约在明代嘉靖、隆庆之时（1566年左右），梁辰鱼编写了一部用昆腔演唱的剧本《浣纱记》，进一步扩大了影响，昆剧遂渐由“只行吴中”的地方剧种，发展成为“四方歌者皆宗吴门”影响很大的剧种，这是从十六世纪七十年代到十七世纪二十年代五十年间昆剧兴起的概况。此后从明代天启到清康熙末年（1621—1722）的一百年间，是昆剧蓬勃兴盛的年代。在这之前昆曲的发祥地以苏州为中心的吴中地区，昆曲即已得到了群众普遍的热爱，并和当地群

众游乐的习俗相结合，逐渐形成苏州虎丘一年一度的中秋赏月唱曲盛会。这盛会不仅打破了内行和外行的界限，更打破了文人曲家和班社艺人的鸿沟，参与者既有“士夫眷属”、“清客帮闲”，也有“女乐声伎”、“名伎戏婆”。这种盛大的曲会由明万历中叶绵亘长达两个世纪，直到清乾隆年间尚未消歇。这个历经几个朝代的盛大曲会，对南方的昆曲影响很大，不仅培养了广大吴中人民群众对昆曲的喜爱，而且培养了大批从事昆曲艺术事业的后备军，以养家班为主发展起的北方昆剧后来逐渐形成衰势，南方昆剧仍方兴未艾，著名班社和职业艺人人才辈出，雍正以后，苏州更出现了专供演剧用的戏馆，著名班社仅苏、杭及扬州三地就有数百班之多。晚清以后，南方昆剧虽然衰落，但新兴剧种纷纷去苏州等地聘请吴中教师，昆剧的音乐和表演艺术对全国不少剧种都起了很大的影响，不少剧种至今还在上演某些昆腔戏。建国后京、沪、江、浙先后成立了昆剧院团，整理改编了大量的传统剧目，培养了不少新人，使这古老的昆剧恢复了艺术青春。

（二）制曲、制谱与度曲

昆剧的创作离不开三个环节，一是剧本创作，并依照一定的格律撰写曲词；二是依照原曲牌的基础旋律，为新创曲词谱写唱腔；三是演出实践，按谱度曲。

1、“制曲”或“填词”，含义和目前所说“撰写曲词”相同。清·刘熙载《艺概》：“曲之名古矣。近世所谓曲者，乃金、元之北曲，及后复溢为南曲者也。”曲包括剧曲和散曲两种不同的文学体裁，散曲是诗体的一种，最早见于明初朱有燉的《诚斋乐府》，指不成套的零散曲；近人吴梅、任讷等，又把散曲泛称清唱曲中的小令和散套；后来又渐发展为专指脱离音腔、按谱填词与唐诗、

宋词并列的一种诗体。另一种为剧曲，即泛指戏曲剧本中曲牌的曲词而言。吴梅《顾曲麈谈》制曲章说：“制曲者，文人自填词曲，以陶写性情也。”下文更就“作剧法”提出“真、趣、美”的要求，就“作清曲法”提出“少借宫、少重韵、少衬字”的要求。此外如元、周德清《中原音韵》所附《作词十法》，王季烈《顾曲麈谈》“论作曲”章，都是研究曲词作法的专书。

2、“制谱”，俗谓“打谱”，即依照曲词内容和曲词四声阴阳、就原曲牌的旋律进行调整加工，使原曲牌的唱腔和新曲词更能紧密结合，做到字正腔圆、表情达意。昆曲长期来已积累起比较完整的“制谱法”技术理论体系，《顾曲麈谈》“论谱曲”章揭示制谱有四种方法，即“点正板式、辨别四声、认明主腔、联络工尺”。清·乾隆十一年(1746)周祥钰等人合作编辑的《九宫大成南北词宫谱》就是一部昆曲制曲的范例集，可供制谱时的参考。

3、度曲，涵义有二：(1)音渡(dù)，去声，与歌唱同义。明·沈宠绥《度曲须知》就是研究南北曲歌唱和念字的格律、技巧与方法的专书；《顾曲麈谈》“度曲”章，也多讨论于歌唱有关的五音四呼，四声阴阳以及出字、收声、归韵和曲情等问题，可供参阅。

(2)音垛(duō)，去声。“自度曲”也称“自制曲”，自己忖度撰写新词并就词谱写新曲的意思。“自度曲”也含有自写自唱的涵义。宋·姜夔《白石道人歌曲》卷四《长亭怨慢·序》有“予颇喜自制曲”语；《惜红衣·序》亦有“丁未之夏、予游千岩数往来，红香中度此曲”语，“自制曲”与“自度曲”含义相同。

制曲、制谱和度曲都各有不少研究专书，本书侧重对“制谱法”进行初步研究，目的在探索昆曲这一古老剧种的制谱方法，以供研究我国民族作曲法和戏曲音乐设计的同志们参考。

第二章 曲 牌

(一) 名称、源流与特点

曲牌，也有人叫做“牌子”，是历代逐渐保留下来的相对固定的曲调的统称。

我国自古就存在着“由乐以定词”和“选词以配乐”的两种创作方式。

后蜀杨炯 940 年在《花间集叙》中，把词调的产生归纳为二：一是“乐府相传”，二是“豪家自制”，前者来自民间，后者出自善乐者的手笔，也和前说类同。

通过汉魏乐府、唐宋曲子，以至金元剧曲散曲，和历代大量的民歌俚曲等，通过“倚声填词”和“因词制乐”两种方式，并历经筛选，保留了大量的曲牌。这些曲牌除“因词制谱”的一部分外，大部分“倚声填词”的原有乐调，其来源约有三类：第一类是“清乐”的遗存，多来自民间谣讴；第二类纯为胡夷之乐，多来自国内外其它民族；第三类清胡杂揉中外调和之曲，是其它民族音乐经过改编更名而来，如《霓裳羽衣舞》、《耍孩儿》等等。

明·王骥德《曲律·论调名第三》说：“曲之调名，今俗曰牌名。始于汉之〔朱鹭〕、〔石流〕、〔艾如张〕、〔巫山高〕，梁陈之〔折杨柳〕、〔梅花落〕、〔鸡鸣高树巅〕、〔玉树后庭〕

花》等篇，于是词而为《金荃》、《兰畹》、《花间》、《草堂》诸调，曲而为金、元剧戏诸曲。”更阐明金元剧曲之与汉魏乐府的承继关系。

目前作为戏曲剧种的昆剧，保留了数以千计的曲牌，这些曲牌可分为北曲和南曲两大类，北曲继承了北方诸剧的遗产。因北地宋金杂剧、院本大部分失传，所唱乐谱更少保留，公元十三世纪元人杂剧乐谱，在《太古传宗》(1722)和《九宫大成》(1746)等谱中尚有部分保留，但已衍成为昆剧“北曲”。元声究竟保留了多少，已难于查考。昆剧中保留的南曲为数也很多；在南宋永嘉出现的“温州杂剧”，产生于北宋宣和(1119—1125)到南宋光宗(1190—1194)间，是温州一带民歌和宋词音乐发展而成，并逐渐衍变成为“南曲”。后来在明代嘉靖、隆庆(1522—1572)间，又经在昆山、太仓一带活动的江西魏良辅等人，在南曲基础上吸收众腔之长进行加工革新，使昆山腔得到了很大的提高。目前所保留的乐谱资料，大多是昆腔曲牌的乐谱。这些曲牌乐谱虽因时代的推移，必然有很大的变化，但另一方原谱的某些主要方面，也必然有不同程度的保留，如乾隆十一年(1746)成书的《九宫大成南北词宫谱》就收有南曲曲牌1513曲，北曲曲牌581曲，连同南北曲的变体共4466曲之多；其中包括唐宋大曲、金元诸宫调，宋元南戏，元杂剧，元明散曲等大量曲牌，给研究曲牌音乐的发展提供了大量的资料，其中也必保留了相当大的一部分古曲因素。

从历史发展的观点来看，构成一个曲牌一般须具有以下几个条件：

1. 它是一支相对固定的、形式完整的曲调；这曲调并含有一定的适应人们某一方面审美要求的美的因素。

2. 在一定的地域或一定的时期曾经流传。
3. 曾有人依据原有乐调、词格倚声填词。
4. 具有可变性，能随表现内容或人物性格、行当的不同而不断地变化、发展或派生、衍变。

就现有昆曲曲牌来看，其来源也颇为纷杂。古今、中外、雅俗谣曲都兼收并蓄。其中：

有出自唐宋大曲，如〔伊州遍〕、〔伊州衰〕、〔六么令〕〔八声甘州〕、〔入破〕、〔出破〕等等；

有出自唐宋词调，如〔点绛唇〕、〔粉蝶儿〕、〔菩萨蛮〕、〔喜迁莺〕、〔浣溪沙〕、〔满庭芳〕等等；

有出自南宋唱赚，如〔赚〕、〔薄媚赚〕、〔黄钟赚〕、〔梁州赚〕、〔鱼儿赚〕、〔本宫赚〕等等；

有出自金元诸宫调，如〔出队子〕、〔刮地风〕、〔赛儿令〕、〔神仗儿〕、〔四门子〕、〔脱布衫〕等等；

有出自明初南戏，如〔十棒鼓〕、〔倒拖船〕、〔玩仙灯〕、〔胜葫芦〕等等；

有出自宗教音乐，如〔女冠子〕、〔文淑子〕、〔五供养〕、〔大和佛〕等等；

有的是民间劳动歌曲，如〔杵歌〕、〔不漏水车子〕、〔打枣儿〕、〔摸鱼儿〕、〔赵皮鞋〕等等；

有的是市井叫卖声，如〔叫声〕、〔卖花声〕、〔村里迓鼓〕、〔货郎儿〕、〔紫苏丸〕、〔乔捉蛇〕等等；

有的是明清时调小曲，如〔锁南枝〕、〔驻云飞〕、〔打枣杆〕、〔玉娥郎〕、〔挂真儿〕等等；

有的是少数民族的民歌，如〔回回舞〕、〔蛮牌儿〕、〔怨

回纥]、[蛮牌序]等等；

有的则是国内外其它民族歌曲的音译，如〔者刺古〕、〔阿忽纳〕、〔拙鲁速〕、〔也不罗〕、〔呆骨朵〕、〔唐古歹〕、〔忽都白〕等等；

这些不同来源、不同声腔(南曲腔系与北曲腔系)、不同时代、不同民族的曲牌，逐渐汇集到同一腔系(昆山腔腔系)、同一剧种(昆剧)中来，怎样才能使它的风格统一、形成为一个完整的声腔或剧种音乐，其原因不外有下列各条：

1. 按曲牌不同的概括的情绪进行分类(将所有曲牌按南北曲分属于各宫调中)；各曲牌又依来源、发展时间的长短，区分为细曲、粗曲和杂曲等类，分别给各行当、各种不同类型的人物演唱，并以曲性对比来刻划不同人物的不同性格，如生旦多唱细曲、净丑多唱粗曲。

2. 曲调与唱字的四声调值有机的结合，形成昆曲具有严格的规范化的四声腔格。

3. 曲牌的有限的保留因素(主要框格)，保留了曲牌的个性，曲牌的多样的可变因素，给曲牌对人、事、物形象的描写提供了条件；这多样化的可变的技法，又都具有一定的规范性，它对声腔、剧种风格的统一起了很大的作用。

4. 具有特点的并已规范化了的演唱方法，和对唱腔旋律细部的装饰方法(如擞腔、揉腔以及豁腔、嚯腔等等)，对声腔、剧种风格的统一，也起了必不可少的作用。

曲牌，无论是倚声填词，或是因词制乐，都是语言(曲词)和音乐(曲调)相结合的可歌唱的声乐艺术作品。就文字部分说，曲牌多作长短句，各曲的句数、用韵以及各句的字数、四声平仄

等都有一定的格式，从韵文文体来说，曲牌就是这种文体的格律谱、范文。

就曲牌的曲调来说，每支曲牌都有自己的曲式、调式、调性，以及本曲的基本情趣。各曲的分句分读，常和唱词相一致；曲调进行的高低升降，又可因曲情词意和唱字的四声调值而有所变化。曲牌有长有短，节拍有定有散，但都有首有尾自成起迄。从乐曲曲体来说，曲牌是或大或小包含有多种结构形式而又各可独立成章的“歌曲词调”。

曲牌原多为声乐曲，后在戏曲中有改为器乐演奏的，遂渐发展成为器乐曲牌，但大多数器乐曲牌仍保留了原有的曲牌的牌名，如〔风入松〕、〔普天乐〕等等。其中也有一部分来自民间器乐曲，如〔八板儿〕、〔句句双〕等等。

从前述各点可见昆曲曲牌主要特点有三：一是流传久远、不断更新；二是来源纷杂、风格统一；三是词曲结合、灵活多变。

（二）词牌、曲牌与格律

曲牌的文学部分也叫“曲牌”，或简作“曲”。其中有一部分是从“词”演变而来。词与曲原都是“歌曲词调”的唱词部分，都具有一定的格律，至今南曲引子里还保留了大量词体歌词。但词和曲也各有其不同的特点，主要的有以下几个方面：

1. 词虽然也有单调、双调和联章之分，但每一首词所含的句数、每句的字数大都是固定的，而曲的基本句数和字数，虽然也有定数，但却可以增添衬字；北曲因为是“呆腔活板”，衬字数量可多可少，多时衬字字数甚至可以超出正字；另有某些曲牌尚可字句增减不拘，还有些曲牌则或增字或增句或叠句，运用均较为自由。

2. 曲有散曲与剧曲之分，散曲可用小令也可用套数，和词相同，多是抒情小品，以情怀的自我发抒为主；剧曲只用套数，必须服从戏剧情节的发展，为剧中人物立言，须和剧中人物的性格、身分、情绪、口吻相一致，尤须主脑分明、前后连贯，而不能自行其是，脱离剧的统一的要求。

3. 词的用字只分平仄，不分上去；曲有时平仄可通，有时上去又不可更易，严处很严，宽处甚宽，宽严之间必须适当掌握。尤其是作为剧曲，对宫调的选择、场次的安排、冷热的间插，角色的调配等等，都须预作考虑；特别是遣字选词必须考虑便于演唱，如上去字音的重叠、穿牙或闭口字的相连等等，都很难唱，皆应避免。

同名牌子、曲和词往往格律并不一致，但有时在剧中却用词调，甚至在同一出戏中曲和词都用。如《琵琶记·辞朝》开始黄门官唱北〔点绛唇〕用的是曲牌，后蔡伯喈上唱南套首曲〔点绛唇〕则用的是词牌。词和曲的区别主要在于：

1. 词分上下阙，换头，格律是：

《琵琶记·辞朝》

上片：月淡星稀(句)建章宫里千门晓(韵)御炉烟袅(叶)隐
仄仄平平 仄平可平仄平平仄 仄平平仄 仄
(可平) (去) (宜仄) (去) (可平)
隐鸣稍杳(叶)
仄平平仄

下片：忽忆年时(句)问寝高堂早(叶)鸡鸣了(叶)闷萦怀抱
仄仄平平 仄仄平平仄 平平仄 仄平平仄
(可平)
(叶)此际愁多少(叶)
仄仄平平仄

上片是“四七四五”四句三韵，下片是“四五三四五”五句四韵；下片第三句用“平平仄”为定格，不可更易，这是〔点绛唇〕词牌的基本格律，数字表明句的字数，（数字下标△号，为此句用韵，下同此）。

2. 〔点绛唇〕在曲牌中南北曲都有运用，但以北曲为常用。北曲为仙吕调只曲，常作为套首第一曲，变化很多。南曲收作黄钟宫引子，《大成宫谱》只收二体，除前例“月淡星稀”外，尚有“世陟春台”一支，仅用上阙。北曲《大成宫谱》收有三体，卷五北仙吕调只曲按语说：“按〔点绛唇〕原出于词体，南调引内，用词之全阙，即《琵琶记》‘月淡星稀’可证。元人将词之前半阙通章叶韵，为北调体，即首阙通行之格也。第三阙为董解元《西厢》，系北调，亦用南体，仅见于此。”按语指出南黄钟引子用词调全阙（或上片）是对的，说北调是用词的前半阙通章叶韵而成有误。

《太和正音谱》收乔梦符《金钱记》〔点绛唇〕谱式是：

书剑生涯，几年窗下，学班马。吾岂匏瓜，（待）一举登平去平平 上平平去 入平上 平上平平 人上平
作平 作上

科甲。

平人
作上

格律是“四、四、三、四、五”五句五韵，为词体下阙通体叶韵而成。

北曲字音四声有严有宽，不但各句前都可以加用衬字，而且正字也有一些可平可仄变通运用。我们试举几首北〔点绛唇〕并列对照，即可“分清正衬、辨明宽严”。下面括号内是衬字；四声

相同的只在第一曲中注明，不同的则分别标示，以作比较。

(一)《金钱记》	书剑生涯， 平去平平	几年窗下， 上平平去
(二)《山亭》	树木槎枒， 去作 去	峰峦如画， 平
(三)《夜奔》	数尽更筹， 上	听残银漏， 平
(四)《骂曹》(俺本是)避乱辞家， 去		遨游许下， 平 上
(五)《折柳》(逞军容)出塞荣华，(这其间有喝不倒的)灞陵桥下：	平	去
(一)	学班马。 作平上 平	吾岂匏瓜，(待) 平上平平
(二)	堪潇洒。(滑呀)	闷杀酒家， 去作上 去
(三)	逃秦寇。(哈好好教俺)	有国难投， 上作 上
(四)	登楼罢。	回首天涯，(没想到屈身躯) 平上
(五)(接着)阳关路。		后拥前呼，(百忙里) 去
(一)一举	登科甲。 作上 上	平平作 上
(二)烦恼(到有那)	天来大。 平	去
(三)那答(儿)	相求救。 作 上	去

(四)扒出
去平
他们跨。
去

(五)陡的(个)
上作
上
雕鞍住。
去

从上列对照例看，北曲曲牌格律约包括以下几个方面的内容：

(1)定句数：各曲牌基本句数常有一定，本曲共有五句；

(2)明字数：各句的基本字数常有一定，本曲各句字数为“四、四、三、四、五”字。

(3)别句法：四字句(2—2)分读，五字句(2—3)分读，三字句(1—2)分读。

(4)分正衬：每句前皆可加衬字，第五句读间也间或可以加衬，衬字从一字到多字皆可用（因北曲“呆腔活板”，不仅散板衬字字数不拘，有定板的曲牌，衬字多少也可不拘）。

(5)辨四声：各句开始一、二字可较自由，临句末终止二、三字或一、二、三字短句，四声要求较严，如本曲以“x”代表平仄不拘，各句平仄当为：①x去平平②x平平去③平平^上去④x^上平平⑤x上平平^去。各字宽严划分得非常分明。

(6)知用韵：第一至四曲用同韵，第五曲《折柳》一、二句用家麻韵，三、四句用姑模韵，第五句用居鱼韵，用韵比较自由。全曲五句皆用韵，第一、四句用平声韵，二、三、五句用仄声韵。

(7)有定格：有些曲牌用叠字、叠句，或用“也啰”等“和声字”，或哪几句须对仗等，都须遵格。

(8)依曲性：每一曲牌都按曲性分入各宫调内，须依曲性（基本情绪，南曲尚须注意联用、叠用与专用，并须分别粗细）选用，不可错用。

曲牌数量众多、用法各异，依照它的性质和作用等方面的不同，大体可以作如下几种划分：

(三)南曲、北曲与时剧

南曲和北曲由于形成地区不同，南方和北方人民的生活习惯、语言文化、经济条件，以至心理素质等，都有所不同，尤其是南北曲直接继承的艺术遗产更有很大的不同，对它们性质的差异影响尤大。北曲继承北方说唱艺术的成份比较多，如市井叫卖声、嘌唱、小唱、唱赚（包括“缠令”“缠达”）、赚以及鼓子词、诸宫调、陶真、连厢及后来的货郎儿等等，各种民间说唱都或多或少地给了它一定的影响，直到元杂剧还保持了一人通唱到底的说唱遗迹。因此：“北，字多而调促，促处见筋”；“北则辞情多而声情少”；北曲“呆腔活板”，故板数不定，并可增减移动，衬字多少不拘，于是有人说：“唯弦索板，则添减不常、久未遵谱。”实则北曲的这些特点，大都是民间说唱特点的存留。反之南曲“其曲则宋人词而益以里巷歌谣”构成其原始的主要的唱腔，同时也吸收了当时民间的唱赚、诸宫调等丰富了自己。正因为“里巷歌谣”是山歌野曲的发展形式，就目前民间歌曲来看，小调歌曲的结构比说唱音乐要严谨得多，同时南曲原始另一音乐因素“词调”，也是有着严格的格律制约的，因此南曲“字少而调缓，缓处见眼”；“南则辞情少而声情多”；南曲“呆板活腔”，运用扩板加赠，抽眼紧缩等等变化，保持基本小节数和主要唱词的基本字位，衬字不占板位，因有“衬不过三”之说。特别是南曲有很长一段时间是清歌冷板的清唱形式，对旋律和字调的结合非常讲究，故有人评论南曲：“绮罗香泽之态，绸缪宛转之度，正今日之南词也。”更有人说：“我吴音宜幼女清歌按拍，故南曲委婉清扬。”南曲旋律

柔曼婉转，讲究吐字、过腔，尤其讲究唱腔的装饰，曲调细腻而流畅，这都是它比较明显的特征。下面我们举同名而且格律也近似的二北三南曲牌，以对比分析其异同如下：

北·双调〔步步娇〕

(尺字调)

散板

(一) «七国记·孙祚»
(生扮孙膑唱)

<p>①</p> <p>2 <u>1 7</u> 6 - , 6 <u>2³</u> <u>1 2</u></p> <p>(他 把 倦) 宣 下</p>	<p>6 <u>5 4</u> 6 - , <u>1²</u> <u>5 6</u></p> <p>(莫 不 是) 负 屈</p>
--	---

3 3 - , 3³ 5 4 3 2³ 1 - v |

山 来 (是) 别 无 意,

5 4 3 - , 3 23 5 5 3² 1 - v |

舍 免 (也合) 通 名 姓,

②

6 2³ 1 7 6 1 2 3 3 2 1² 7 6 - v |

(我) 正 中 了 (他的) 奸 谋 计。

3 21 3 2 3 3 2 3 5 5 3² 0 1 - v |

(莫不 是) 远来 探(你的)爹 娘 病?

③

6 6 5 6 1 7 6 , 5 2 3 5 2³ 1.761 2 - v |

行 行 的 (便) 使 见 识。

6 5 4 6 1² 5 6 5 4 3 , 3 5 1 7 6 1 - v |

(莫 不 是) 犯 法 违 条 (你的)罪 不 轻?

④

6 3 5 6¹ 3 35 6 5.432 3 - X 6 5 35 6 5 - |
 (嗳 慎个) 别 足(的) 庞 涓 (咻 阿呀) 狠 兄 弟,

1 6 5 35 6 6 54 3 1 6 56 |
 (莫 不是) 打 担 推 车 撞 (著 那伙) 贼

⑤

6 1 7 6 5 3 5 i 6 5 - |
 (我) 年 纪 儿 准 (个) 三 十,

1 - | 5 6 5 1 | 6 5 3 35 6 6 65 5 - |
 兵? (俺 这里) 连 问 你(那) 两 三 声,

⑥

6 5 3 - 3 54 3 2 3 54 3⁵
 (嘎 哈 划) 划 地 里 教 (俺) 半 路

3 2 3 5 3 23 5 3 2 3
 (你 那 里 并 没有) 半 句 儿(价)

1 2 3 3 5. '5 4 3 5. X 3⁵ 2 1 - |
 里 学 扒 (吼) 背。

5 5 3 5 3⁵ 2 1 - |
 来 答 应。

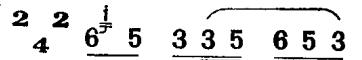
南·仙吕入双调

〔步步娇〕

(一)《千钟禄·打车》

(末扮严震直与众
军士同唱)

①(一眼带赠板)

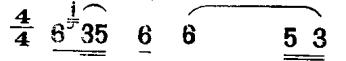


(二)《琵琶记·扫松》

(丑扮官差唱)

槛 凤 囚 龙

(一板三眼)

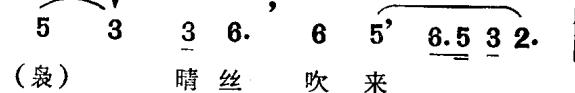


(三)《牡丹亭·游园》

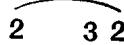
(旦扮杜丽娘、
贴旦扮春香唱)

渡 水 登 山

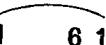
(散板)



(袅) 晴 丝 吹 来



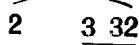
军



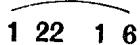
威



壮,



多

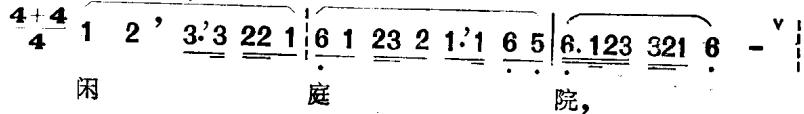


辛



苦,

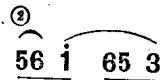
(三眼带赠板)



闲

庭

院,



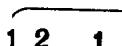
杀 气



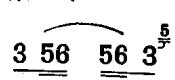
高



千



丈。



来到(这)



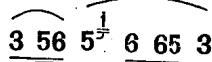
荒



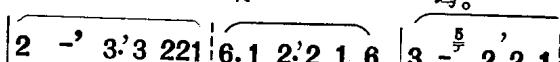
村



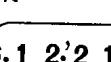
坞。



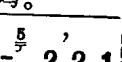
摇 漾



春



如



线。

① 2 2 | 3 5 6⁵ | 3 3 5 | ④
 天 戈 扫 夜 郎， 从此
 6 1 2 1 2 3 | 3' 3 2323 5. 6 653 | 2 3 3 2 35 |
 遥 观 一 老 夫，
 停 半 晌 整 花 镊， 没 揣

6 5 | 6. 1 6 5 | 3 5 3 | 2 1 2 |
 薇 垣 倍 加 清
 1² 6¹ | 5 6 65 | 3 - | 2³ 1 |
 试 间 他 家 住 在
 6 - , 5' 5 665 | 6. 2 1 2 1 - | 6. 5 3 - | 2 1. 23 221 6' 12 |
 菱 花 偷 人

3. 2 1 6 | 5 6 | 6 2 1 2 |
 朗。 虎 施
 6 1 6 | 5 6 | 1 6 1 |
 何 所。 趟 步
 3 3 , 2 1. 1 66 5 | 6. 121 6 6 12 3 | 2 1 6 1 2 |
 半 面。 迂 逗 的

正龙 旗旗
 向前 行，原来
 彩云 偏，（我步香闻）

指处 妖魔 荡。
 一所 荒坟 墓。
 怎便 （把）全 身 现。

我们分析了上面两组北曲和南曲，并联系纵观部分南北曲牌后，归纳出南北曲主要在音乐方面的区别如下：

1. 关于旋律

北曲字多腔少，字密而少拖腔；曲趣多高亢昂扬、慷慨朴实；同一曲牌运用在不同场合，唱腔旋律高低纵向变化较大，在乐句或分句开始部分，常可作四度、五度甚至八度变化，但乐句或分句的后半则逐步归落主要乐腔，因此旋律变化起伏较大，如北曲例组第①④⑥句都出现了这种情况；有时旋律的终止结构都可以有所变化，如第②句是三度移位终止，④句基本是五度模仿终止，

③句则是放大主要乐腔“1.761”终止而略去(一)曲终止音“2”，终止变化也很灵活，但是第①句和乐曲末尾一、二句则往往保持统一的终止形态，以确保原曲的曲性，这是我们更加不可忽视的地方。正因为北曲前身多为说唱音乐，因此旋律常具有朗诵性，旋律和语言在节奏方面也取得了高度的统一。对以上北曲旋律的特点过去曲家们论述颇多，如：王骥德《曲律》：“北曲主慷慨，其变也为朴实。唯朴实，故声有矩度而难僭。”又说：“北人工篇章……工篇章，故以气骨胜。”工篇章之说，不仅指文字，音乐气骨亦胜，如《访普》、《酒楼》、《骂曹》、《弹词》等等北套，音乐篇章气骨无一不胜。故徐渭《南词叙录》说：“听北曲使人神气飞扬，毛发洒淅，足以作人勇往之志……”；焦循《剧说》引陆深话说：“登高望远，举首高歌，而逸怀浩气，超乎尘垢之表者，近于今日之北词也。”都是从北曲基本曲性所作的评论。又如明王世贞《曲藻》说：“北主劲切雄丽”；“北字多而调促，促处见筋”；“北则辞情多而声情少”等等，则是从字腔结合、说唱特征及演唱风格要求而言；而魏良辅：“北曲以遒劲为主”；徐复祚：“北曲宜将军铁板，歌《大江东去》，故北曲硬挺直截”等等，都兼指演唱风格与要求，必须与曲性相一致。

南曲则字少腔多，字位疏散而旋律流丽；曲趣抒情柔和，善于表达深切细致的内心感情。同一曲牌运用于不同角色、不同场合，唱腔旋律常作横向节拍大小、用音繁简、加花变奏等方法处理，主要唱字在小节中的位置比较固定，只按节拍大小而有所变化；同曲在不同剧目中的运用，主要乐腔在乐句中的小节位置很少挪动；乐句的终止结构一般都须严格保持，只是在后乐句前端有衬字的情况下才可以偶一更动。如南曲[步步娇]组三例各句终

止结构都是一样的，只是（三）曲末乐句因紧接下曲〔皂罗袍〕，而〔皂罗袍〕第一乐句前有“你道”两个衬字，占用了终止音“6”，才略去主音。对以上南曲旋律特点过去曲家也有不少评论。如：王骥德引康海话说：“南词主激越，其变也为流丽；……唯流丽，故唱得宛转而易调。”说“南人工字句，……工字句，故以色泽胜。”工字句说并不是工于辞藻堆砌，而是讲究字音的阴阳分明、上去不乱；讲究展辅、撮口有别，干寒、纤廉之不混……，因依字行腔，故唱腔清丽而色泽胜。故徐渭说：“南曲则纤徐绵眇，流利宛转，使人飘飘然丧其所守而不自觉，信南方之柔媚也。”焦循转引胡致堂说：“绮罗香泽之态，绸缪宛转之度”，正今日之南词也。而王世贞更说：“南主清峭柔远。”“南字少而调缓，缓处见眼。”“南则辞情少而声情多”等等，都说明南曲不仅讲究字音的准确，尤其讲究唱腔的旋律性，音乐美和诗情曲意的完满统一。

2. 关于音阶

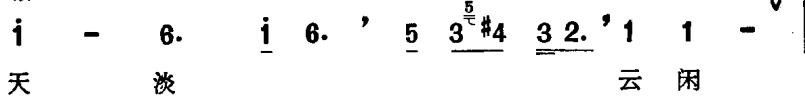
北曲用七声音阶，南曲用五声音阶，但南北都泛用宫、商、角、徵、羽五种不同的调式，而且都在适当的场合运用变化音级以装饰唱腔的旋律，并多以五声音阶为基础，即便是北曲“7—1”或“4—3”的半音倾向性都不十分鲜明。同时不论是北曲或南曲，在装饰曲调时都泛用了变化音级，但是由于过去记谱法的不完备，这些变化音只有在实际演唱时才可以表现出，单纯从工尺谱的记录中是很难于看出来的。下面我们依据实际演唱分别举一些曲例以见一般运用情况如下：

（1）叠腔：

①北中吕〔粉蝶儿〕

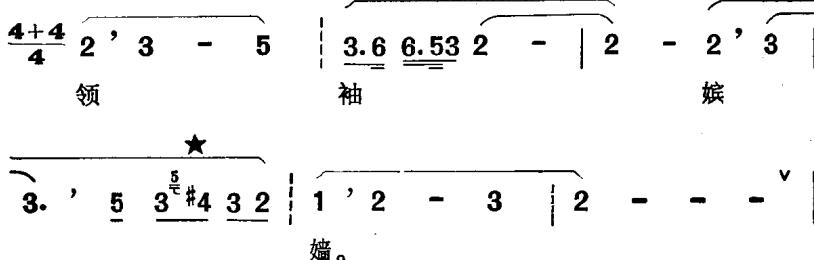
《长生殿·惊变》

散



②南大石〔念奴娇序〕

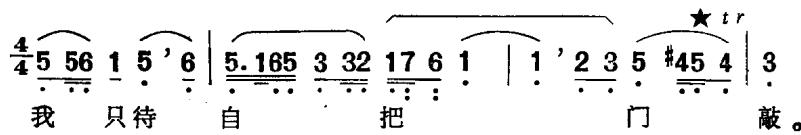
《长生殿·定情》



(2) 撒腔：

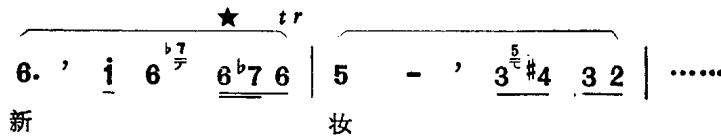
①北黄钟〔喜迁莺〕

《长生殿·絮阁》



②南中吕〔泣颜回〕

《长生殿·惊变》



(3) 揉腔：

南中吕〔泣颜回〕

★ 《长生殿·惊变》



(4) 经过音：

北黄钟(喜迁莺)

★

5. ' 6 5' 5#4 3 5 | 6. 1 6. 5 3 5 3 2 1 2 1 7 6 | 1 - v 3 2 5 6 5#4 3 ...

人 儿 挂 眼 梢， 倚著

《长生殿·梨园》

★

(5) 助音：

南中吕(泣颜回)

★

6 2 2. 1 6 5 3 #4 3 3 5 | 6. ' i 6. i 6 5 3 |

并 逸

《长生殿·惊变》

我国古代歌曲运用变化音来装饰曲调，是有着很长的历史传统的，远在先秦时代的典籍《左传》昭25：子大叔就曾对赵简子说：“为九歌、八风、七音、六律以奉五声。”在多种多样的歌里，在四面八方的民间歌曲里，都常有用七音和六律六吕十二个半音来装饰我们以五声音阶为基础的歌曲。如果我们没有理解错的话，这“奉五声”的传统，在昆剧南北曲的唱腔旋律中仍是大量地存在并运用着的。

3. 关于板眼

关于板眼的运用，北曲比较自由，具体可表现在如下三个方面：

(1) 北曲无定板 每支曲牌不仅小节数多少没有一定，而且有一部分曲牌既可以用一定的节拍，也可以用散板，如：北·仙吕〔赏花时〕

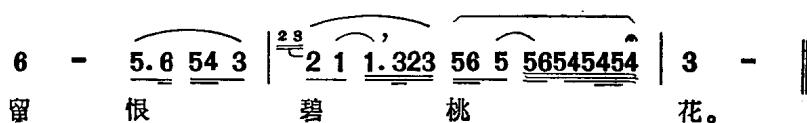
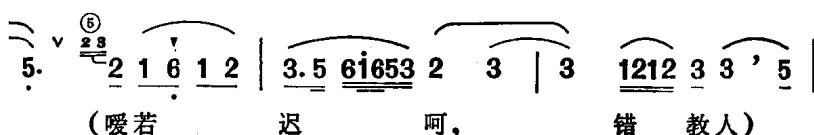
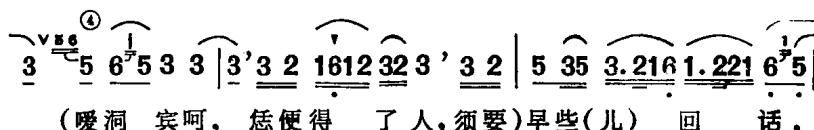
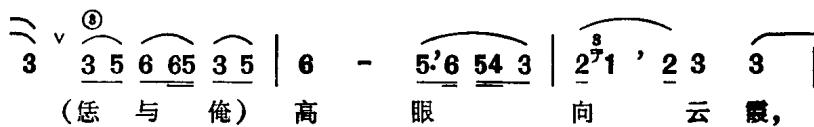
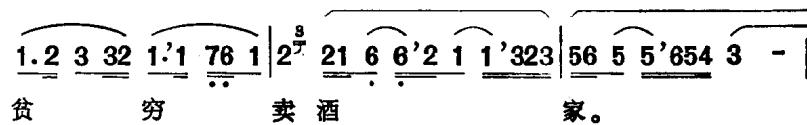
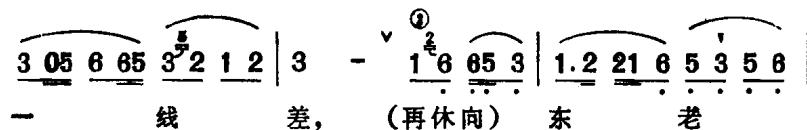
(一)《邯郸梦·扫花》

①

(前腔)(小工调)

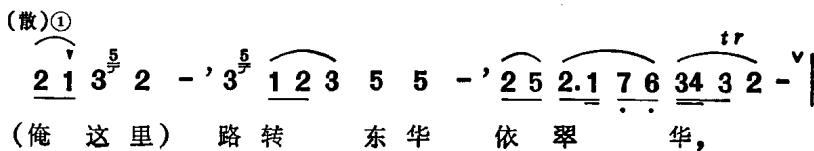
$\frac{4}{4}$ 5 6 6 5 | 3. $\frac{6}{5}$ 2 i 6 3 32 | i. ' 2 i 2 1 6 6 5 |

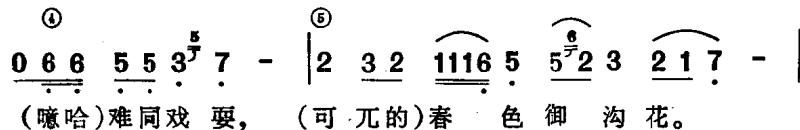
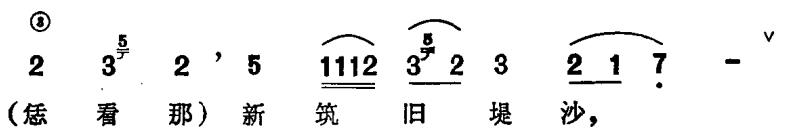
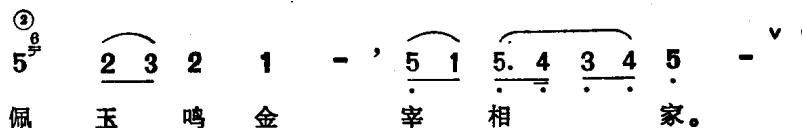
(恁休再) 剑 斩 黄 龙



(二)《邯郸梦·云阳》

(前腔)(凡字调)





第（一）曲上板， $\frac{4}{4}$ 拍；（二）曲则为散板；两曲格律都是“七七五四五”五句五韵，虽然唱词格律相同，但板式却各不相同。不仅如此，由于北曲唱腔节拍和板式无定，因此可以自由增加衬字，如第（一）曲第④句增加衬字十一个，比正字多出近两倍，而第⑤句也增衬字七字，较正字也多三字，由于衬字的增多，曲调变化极大，（二）曲与（一）曲唱腔旋律极少相同，甚至二者共同主腔也难以分辨，它和前例南曲〔步步娇〕对照看，即可见到南曲主腔用于何字，而且衬字不占板位的情况，二者区别是极为明显的。

(2) 北曲字无定位 从此二例和前北〔步步娇〕例看，北曲唱字在小节中的位置是极不固定的，字腔不仅可高可低，每一字在小节中的节奏以及腔的长短都不固定；从此例(一)(二)曲看，(二)曲实是(一)曲的变化移位形态，如第(二)曲末五字腔如作上四度简化处理，与(一)曲末四字简化谱的音调进行是大体一致的。如：

(一) 曲末四字简化: 6 5 1 5 4 3 -
留 恨 碧 桃 花

(二) 曲上四度简化: 6 5 1 i 5 6 5 4 3 -
春 色 御 沟 花
(元的)

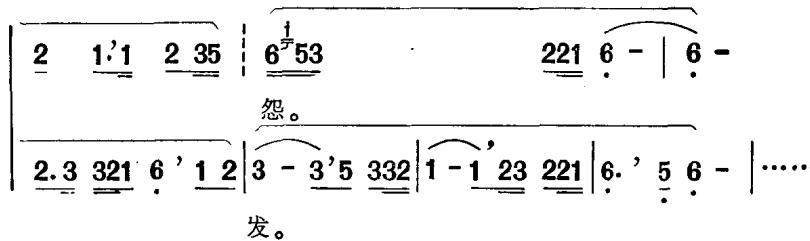
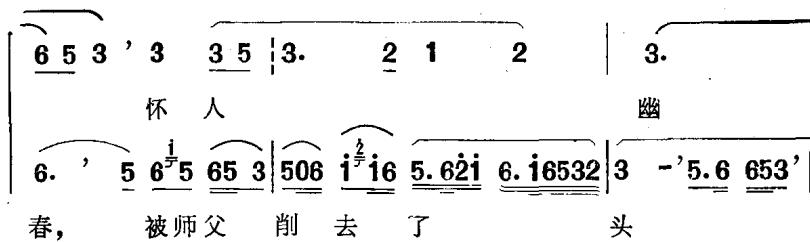
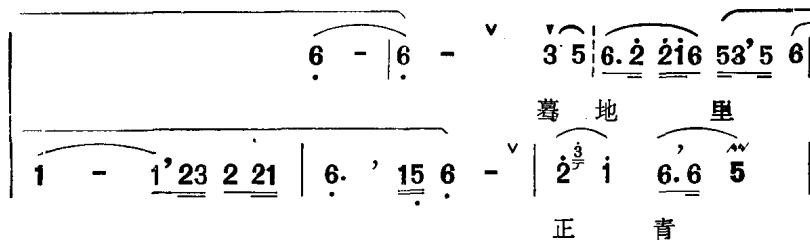
两者主腔位置虽然有所移动，但是原始曲腔是由同一旋律片断变化而来，仍是非常清楚的。

(3) 北曲腔无定节 从南北〔步步娇〕及此例来看，南曲是节拍有定、小节数有定、字位有定、主腔部位有定，而北曲除前述“曲无定板、字无定位”外，“腔无定节”即主腔不仅在小节中的部位无定，用于唱词的哪一个字也很不确定。因此明沈宠绥说：“唯弦索（北曲）板，则添减不常，久未遵谱。”清徐大椿《乐府传声》更总结南北曲用板情况及定板与定字位、定节奏的关系，他在文中很精僻地说：“南曲唯引子用底板，余皆有定板。北曲则底板甚多，何也？盖南曲之板以节字（南曲以板眼来节制每一唱字在小节中的部位），不以节句（不是以板来划分乐句的）；北曲之板以节句，不以节字（北曲字多腔少，衬字多少不拘，除散板以板划分乐句外，有板的曲牌板数也常不定，唱字在小节中的部位也颇不固定）。节字则板必紧，节句则一句一板足矣。唯若议论描写，及转折顿挫之曲，亦用实板节字，然亦不若南曲之密。”北曲一般散板和急曲一句一板已可划清乐句，但有些地方如发议论（如《酒楼》的〔集贤宾〕）及描写（如《絮阁》中各北曲），也可以用板来节制唱字，但是所用的腔则大多没有南曲长（腔长则板紧）。

昆剧所用曲牌除南北曲外，还有一部分“时剧”所用曲牌颇为

混杂，就成书于乾隆末年叶堂编《纳书楹曲谱》所收时剧十四出及标名时剧实为散曲的九部散套来看，所用曲牌近五十种，其中有些是从昆剧南、北曲变化而来，如〔山坡羊〕、〔梧桐树〕、〔新水令〕、〔点绛唇〕等等；有些是从明清民歌发展而来，如〔驻云飞〕、〔锁南枝〕、〔挂枝儿〕、〔寨儿令〕等等，有些则是引用其它声腔，如《借靴》所用〔延索调〕实为〔弦索调〕的讹记，《罗梦》所用〔弋阳调〕引自〔弋阳腔〕。这些曲牌有用五声音阶，如〔山坡羊〕、〔采茶歌〕等，也有用七声音阶，如〔四边静〕、〔耍孩儿〕等，但以五声音阶用得比较多些。在唱腔旋律和字位方面也用得比较自由，有些拖腔往往拉得比较长，昆曲南曲字与腔往往安排得比较平均，时剧腔有时则集中在唱句的末一、二字拖腔。如比较常见的时剧《思凡》〔山坡羊〕虽是由昆曲南商调〔山坡羊〕变化而来，但也同样具有这一特点，我们试以《牡丹亭·惊梦》出〔山坡羊〕的前二句和《思凡》同曲对照写如下：

(一)《惊梦》	$\overbrace{3 \ 6^{\dot{1}} \ 5 \ 3 \ 5 \ 6} \ \overbrace{\frac{8}{4} 6} \ - \ 5 \ \overbrace{3 \ 5}$ 没乱里 春情
(二)《思凡》	$\overbrace{5 \ 3} \ , \ 3 \ 6 \ - \ 3 \ 5 \ - \ \overbrace{\frac{4}{4} 6 \ 65 \ i} \ , \ 6.i \ \overbrace{66 \ 5}$ 小尼姑 年方 二
$3. \quad \overbrace{2 \ 1 \ 2} \quad \quad \overbrace{2 \ 3 \ 2 \ 1.1 \ 6} \quad \quad \overbrace{5.5 \ 3 \ 5}$ 难 遣， $3 \ - \ \overbrace{2.3 \ 32 \ 1} \ \ 6. \ , \ \overbrace{2 \ 1 \ 2} \ , \ \ 3 \ - \ \overbrace{3'5 \ 3 \ 32}$ 八，	



《思凡》第一句末“二八”二字各有三小节拖腔，第二句末“头发”二字也有二、三小节拖腔，《惊梦》第一、二句的末二字拖腔就短得多，唱字在小节中的位置也安排得比较均匀；《思凡》已渐形成“前紧后疏”的字位安排，这些都是时剧唱腔向通俗化发展所形成的一些变化。

(四)引子、过曲与尾声

昆剧中南曲曲牌因在套数中的用法和部位不同，分为引子、过曲和尾声三类。

1、引子 昆曲素有“南曲重引子、北曲重尾声”的说法，南

曲引子数量很多，仅《大成宫谱》就收有各宫调的引子共二百五十种之多，加上集曲引子和可以代引子用的短曲，数量就更多了。南曲引子的牌名和句法，大多与词牌相同，有时用全阙，大多用半阙。原来都各有宫谱，今多失传，乾隆初周祥钰等编纂《九宫大成南北词宫谱》时，依昆曲谱式逐一谱出^①，作为出场引导正曲之用。引子有长有短，从二句的短引子到含有九个乐句的长引子都有。传奇第一出正生上场多用长引子，如〔恋芳春〕、〔满庭芳〕、〔东风第一枝〕、〔齐天乐〕等等。一人出场只用一支引子，数人出场可以分唱一支引子；第一人出场已经唱过过曲的，第二人出场可以另唱一支曲子，但是不能超过三支。引子以短为贵，除首场第一支可以用长引子，其余都宜用短引子。引子与过曲以同宫为好，但也可以不同宫，如《牡丹亭·游园》用商调引子〔遶地游〕接仙吕过曲〔步步娇〕等即是。南引子多用散板，只在句末下一截板；引子多干唱，只有《牧羊记·望乡》苏武唱南双调引子〔谒金门〕用笛子托腔，不干唱。各宫调都有引子，独羽调没有，而借用仙吕引子^②。在过曲中有一部分曲牌也可以用于出场，以代替引子；净丑出场也有一些干念的短曲可以代替引子^③。

^①明·徐渭《南词叙录》：“引子皆自有腔，今世失其传授。”又《九宫大成南北词宫谱·凡例》：“引，本于诗余，或半或全，不同旧谱，不定工尺，今俱谱出。夫诗余，本可加板作曲，谱入管弦。向来雌雄俗说，不足据。”

^②清·查继左《九宫谱定》：“出场有引子，或一或二，在过曲之前。每句尽，下一截板。亦有以小快板代引子者。各宫调皆有引子，独羽调无之，当借用仙吕引子。”

^③《螭庐曲谈》卷二：“净丑出场，均不用引子，而以短曲代之。如〔光光乍〕、〔大斋郎〕、〔五方鬼〕、〔梨花儿〕、〔水底鱼儿〕、〔赵皮鞋〕、〔吴小四〕、〔雁儿舞〕、〔普贤歌〕、〔字字双〕、〔倒拖船〕、〔柳穿鱼〕、〔双劝酒〕、〔秃厮儿〕之类是也。此等曲，大都干唱或干念，生旦所不可用也。此外过曲之可作出场用者，如〔蜡梅花〕、〔望吾乡〕、〔金钱花〕、〔翠地锦裆〕、〔哭歧婆〕、〔一江风〕、〔六么令〕、〔上马踢〕、〔胜胡卢〕、〔秋夜月〕、〔忆多娇〕、〔出队子〕、〔缕缕金〕，皆有引子性质也。”

北曲虽然没有引子的名称，但是各宫调都有习惯置于套首的只曲，如南吕〔一枝花〕、中吕〔粉蝶儿〕、黄钟〔醉花阴〕、正宫〔端正好〕、商调〔集贤宾〕、双调〔新水令〕、越调〔斗鹌鹑〕等即是；这些代引子的只曲都用散板，惟《长生殿·酒楼》折郭子仪所唱北商调〔集贤宾〕用一板三眼不唱散板，是例外的情况。

2、过曲 过曲是南套的中心部分，戏剧情节主要发展过程常以过曲来表现，“过曲”含有表现戏剧发展经过的涵义。过曲有二类，一类是正曲，包括令、引、近、慢等，曲牌数量最多，《大成宫谱》收有正曲共667曲之多，计仙吕宫111曲，中吕68曲，大石调55曲，越调70曲，正宫42曲，小石45曲，高大石49曲，南吕66曲，商调35曲，双调36曲，黄钟56曲，羽调34曲。这些曲牌又因用于不同行当、不同场合而又可分作细曲、中曲与粗曲，并各有不同的表现特点。过曲第二类是集曲，《大成宫谱》收有南曲集曲共497曲。计仙吕宫149曲，中吕53曲，大石调5曲，越调20曲，正宫60曲，小石11曲，高大石15曲，南吕106曲，商调97曲，双调26曲，黄钟44曲，羽调11曲。集曲也有不少关于结构方法方面的制约与特点，下面将作专节阐述。

北曲没有引子与过曲之分，统称作“只曲”。《大成宫谱》收有北曲只曲共551曲，计仙吕调81曲，中吕调56曲，大石角25曲，越角45曲，高宫43曲，小石角29曲，高大石角23曲，南吕调3曲，商角41曲，双角126曲，黄钟55曲，平调24曲；另有各宫调套曲及合套计共214套，含有上溯唐宋，下至明清千余年来大量音乐资料。

3、尾声 南曲尾声又叫“余文”、“余音”或“情不断”，虽然各

宫调的名称、字句和平仄各不相同，但乐曲格式却大多是一致的，都是由三句十二板构成，所谓“尾十二”或“十二时”即指此，偶用十三板。三句的字数也多用七字句或两个六字句一个七字句^①。在曲调用板方面也有一定格式，一般是在第一句的第一、二字间起板，第二句末尾下叠板，第三句转三眼板，所有尾声其曲式及用板都是这样。如：

南仙吕入双调(尾声) 1 = D

《牧羊记·望乡》

3 | 3 2 3 | 1 6 1 6 | 2 1 2 | 1 5 3 | 1 1 6 2 | i | 1 6 | 2 | i | 1 6 | 2 1 2 | 散
 (苏武) 形 孤 影 只 谁 为 伴， 忍 饿 耽 饥 在 北 海
 3 | 2 | i | - | 4 5 | 6 | i | 1 2 3 | 2 | i | - | 1 2 | 3 | 2 | 1 6 | 5 | 6 | - | 0 |
 边， (李陵) 谁 与 吾 兄 解 倒 悬。

南中吕(尾声) 1 = C

《长生殿·埋玉》

5 | 5 6 2 5 | 6 | 5 | 3 2 | 2 3 | 1 2 | 3 | 2 2 3 | 2 | 2 | 3 | 2 | 2 | 3 | 2 | 2 | 3 | 2 | 散
 (李隆基) 温 香 艳 玉 须 夷 化， 今 世 今 生 怎
 2 | 3 | 1 | 6 | 4 6 | 1 | 6 | 1 | 2 | 3 | 1 | 6 | 5 | 3 5 6 | 6 | 6 5 3 2 | 3 | 5 |
 见 他。 (我便) 不去 西 川 (也) 直 甚 么！

二例虽然唱字的平仄和衬字、宫调等都有所不同，但基本板式甚至字位却都相一致。其它宫调的尾声也大多类此。此外也有少数正曲可以代作尾声，如〔归朝欢〕、〔大圣乐〕等，因为这

^① 《九宫大成南北词宫谱·凡例》：“尾声乃经纬十二律，故定十二板式；律中积零者为闰，故亦有十三板者。而尾声三句或十九字至二十一字，止多即不合式。”

些曲牌末句唱腔和尾声很相似，故可借代。

北曲煞尾各宫调都不相同，有长有短，变化多样。《九宫大成南北词宫谱·凡例》说：“北调煞尾最为紧要，所以收拾一套之音节，结束一篇之文情。宫调既分，体裁各别。在仙吕调曰赚煞，在中吕调曰卖花声煞，在大石角曰催拍煞，在越角曰收尾，诸如此类皆秩然不紊。今谱中之庆余，乃诸调煞尾之别名，用者寻其本而自得之。”元杂剧常于套曲近尾处连用几段变体煞，直至最末一支煞尾以结束全套，如《风云会·访普》正宫〔端正好〕套结束部分即由〔一煞〕接〔煞尾〕组成。煞的运用本无定式，但多用于大套之后^①。

(五) 细曲、中曲与粗曲

昆曲曲牌中的过曲因行当用腔性格不同，逐渐区分为大小细粗等类，王骥德《曲律》说：“过曲体有两途，大曲宜施文藻，然忌太深；小曲宜用本色，然忌太俚。”大曲指细曲、长曲，多为生旦所唱，故宜淡雅；小曲指粗曲、短曲，多出净丑之口，故宜质朴。

细曲，又称慢曲，指徐缓抒情慢曲，宜用于生旦抒情长套，常同曲数支叠用，可是正曲；也可是集曲，叠用往往用三眼带赠板，或前二支带赠后二支不带赠，如《玉簪记·琴挑》由四支三眼带赠板的〔懒画眉〕，接转四支〔朝元令〕，〔朝元令〕前二支带赠，后二支不带赠，都是叠用的细曲。《娱庐曲谈》卷二说：“过曲联络之次序，总须慢曲在前，中曲次之，急曲在后。慢曲即细曲，皆有赠板；中曲则无赠板，而一板用三眼；急曲则一板一

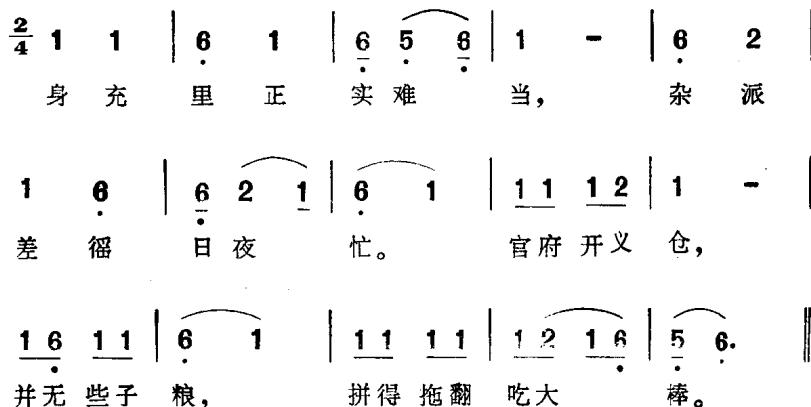
^① 《九宫大成南北词宫谱·耍孩儿·煞》按语：“按〔耍孩儿〕多用在高宫、中吕、双角大套之后，以作收煞，〔煞〕则可多可少，多至十余阙，少即一、二，无一定之式”。

眼，或流水板。但同一曲牌叠用四支者，往往第一二支有赠板，第三支一板三眼，第四支一板一眼。”中曲也叫平曲，多用一板三眼，是介于细曲与粗曲之间的可细可粗曲，运用也颇广泛。

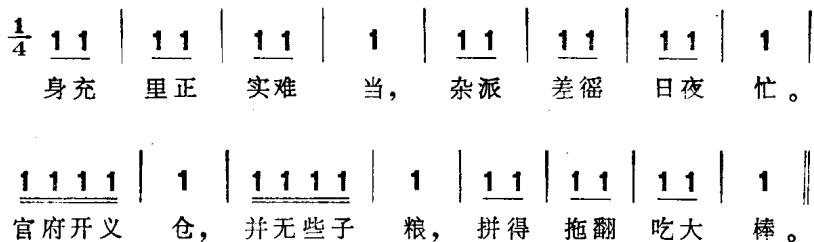
粗曲，又叫急曲，大多用于短折或净丑，也用于同场合唱，字多腔少，速度较快。也可用于冲场，冲场大多干念。这类曲牌原来本有旋律，但通常只按一定节奏干念。如：

〔晋贤歌〕

《琵琶记·关耕》



通常干念作下式：



细曲和粗曲一般不能直接杂用，许之衡《曲律易知》说：“同宫之曲，纷然杂陈，若不加别择，以为同宫调即可任意联贯，则或以生旦唱〔醉扶归〕之后接〔光光乍〕，唱〔园林好〕后接

唱〔普贤歌〕，如是之类，于宫调节奏毫无不合，而实属笑柄者则以不知性质故也。”即指此。但在实际运用中同一曲牌因板眼大小不同，曲腔繁简不同和速度快慢不同，也可以分别给不同行当演唱，如同是南仙吕入双〔步步娇〕经过不同的处理，也可以分别给小生、五旦、正旦、老外、副末甚至小丑演唱，这些处理方法在本书第七章将作具体阐述。

(六)联用、专用与叠用

南曲过曲不同的曲牌，由于习惯用法不同，或者曲牌本身来源不同，逐渐形成各曲牌不同应用的特点。有些曲牌必须和其它曲牌相联成套，如《长生殿·埋玉》出所用的中吕〔粉孩儿〕、〔红芍药〕、〔耍孩儿〕、〔会河阳〕等曲牌即是。这类须联用的曲牌有些只用单支相联，不能叠用，〔粉孩儿〕等四支曲牌都是联用而不能叠用的曲牌，而《长生殿·定情》出所用大石调〔念奴娇序〕和中吕宫〔古轮台〕等曲，则是联用而又宜叠用〔前腔〕的曲牌，二曲〔前腔〕都须“换头”（详下节），也有些联套宜叠而不换头的曲牌，如中吕宫〔扑灯蛾〕、〔山花子〕等曲牌即是。

另有一些专用的曲牌，这类曲牌大多是“近词”，如《琵琶记·辞朝》、《寻亲记·荣归》出所用的越调近词〔入破〕、〔破第二〕、〔袞第三〕、〔歇拍第四〕、〔中袞第五〕、〔煞尾〕、〔出破〕就是全套的专用曲，这些曲牌都是单支联用的；另如《长生殿·闻铃》、《金印记·背剑》所用的双调近词〔武陵花〕则是叠用〔前腔〕的专用曲牌；此外如越调〔祝英台〕、商调〔高阳台〕等也都是可叠的专用曲牌。更有不少曲牌则是既可联用也可专用，如仙吕宫的〔桂枝香〕、〔醉扶归〕、〔八声甘州〕、〔皂罗袍〕等等都是。南曲各宫调主要曲牌的性能及其应用附于

篇末，以供查考。

(七) 换头、吃头与合头

叠用〔前腔〕凡曲词和旋律首尾全同的叫做“重头”，如《玉簪记·琴挑》所用南吕〔懒画眉〕四支，后接双调〔朝元令〕四支，都是“重头”；而《长生殿·惊变》所用南中吕〔泣颜回〕前支是正格，唱词格律是：“五，六，四六，四八，七七”，五韵八句，首句散板，次句在中眼起板。后一支换头，首句前增加一个二字句，其余句法相同；但是唱腔曲调则变化很大，现将前二句谱对照如下：

前支〔泣颜回〕
(正格)

后支〔泣颜回〕
(换头)

散

携 手

花 繁， 稔 艳

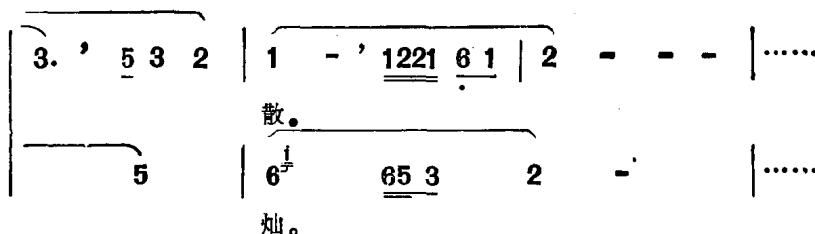
向 花 间， 暂

想 容 颜， 云

把 幽 怀 同

想 衣 裳 光

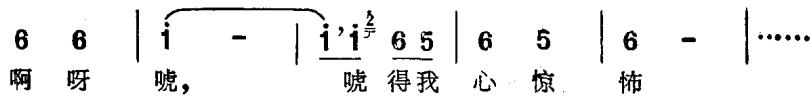
The musical score consists of two parts, '前支〔泣颜回〕(正格)' and '后支〔泣颜回〕(换头)'. The first part starts with a '散' (free style) section followed by a '携 手' section. The lyrics '花 繁， 稔 艳' are written below the notes. The second part starts with a '向 花' section followed by a '暂' section. The lyrics '想 容 颜， 云' are written below the notes. Both parts end with a '把 幽 怀 同' section followed by a '想 衣 裳 光' section. The music is in common time (4/4). The notation uses a combination of traditional Chinese numbers and Western-style note heads. Measure numbers are placed above the staff.



从这对照谱可以见到：后一支第一句不仅句前增加了“花繁”二字和唱腔旋律，而且“秾艳想容颜”句唱腔还用了三眼板的旋律，而前支〔泣颜回〕第一句则用的是散板，旋律也比较简单；但是从第二乐句起，前曲的节拍即比后曲音值增长一倍，后曲则把前曲两小节简化紧缩为一小节。由于唱词的换头，唱腔旋律也随之起了明显的变化。

“吃头”，又叫“叠头”，也可以省写作“乞豆”，多用在事态紧急的地方。叠用句中第一字，犹如口吃，故名“吃头”。如《长生殿·惊变》〔扑灯蛾〕第一句前和《荆钗记·见娘》〔江儿水〕第一句前都用了吃头，〔江儿水〕吃头处并加用了“浪头”（鼓点名，音响是“夺.尔落夺 一个落 | 夺”），以增强惊唬情绪的描写。如：

仙吕宫双调〔江儿水〕 《荆钗记·见娘》



叠用前腔，前后曲末尾一、二句唱词和唱腔旋律相同的，这相同的词曲就叫“合头”。合头可以和正曲连唱，也可以分开来单唱，如《连环记·起布》所唱中吕〔泣颜回〕共唱三遍，前两遍都和正曲连唱，最后一遍即单唱合头。此曲同场合唱，表现起兵的威势，乐曲配以唢呐，雄壮有力，因不宜拖遏，所以第三遍

单用合头。也有生旦唱的细曲连用合头，这种用法常是表达了剧中人物的一种共同的愿望，如《长生殿·定情》所唱大石调〔念奴娇序〕，原本共有四支，合头是最后二句“惟愿取恩情美满，地久天长。”第一支李隆基唱，第二支杨玉环唱，三支众宫女唱，四支众内侍唱，合头重复四次，唱出各人共同的心情。目前演出多只唱前二支，第一支第一句李、杨同唱，第二句起同场众唱；第二支杨玉环接唱，最后三句连合头共五句众合唱，更烘托了册封杨玉环热烈气氛。合头并点出了李杨的“恩情美满”、“地久天长”，为后来《密誓》、《惊变》、《仙忆》、《重圆》等出戏埋下伏线，在这里合头更起了点明主题的作用。合头唱腔的节拍和旋律也可随正腔的变板、变腔而改变。如《琵琶记·赏荷》所唱〔梁州序〕原本共四支，一、三支牛小姐唱，二、四支蔡伯喈唱，合头“金缕唱，碧筒劝。向冰山雪槛开华宴，清世界有几人见。”目前演唱多只唱前三支，第一、三支蔡牛同唱，第二支蔡独唱，第四支略去。第一、二支都是带赠三眼板，第三支第一句三眼板，第二句起改为同场合唱，转一眼板，合头也随之转一眼板，较一、二支紧缩四倍，如：

南吕集曲

〔梁州新郎〕凡字调 $1 = \text{E}$

(一) 第一、二支(合头)	$\frac{8}{4} 3 -' 5 \underline{5} 3$	$2 -' \underline{\underline{3}} \underline{6} \underline{5} 6$
	金	缕
(二) 第三支(合头)	$\frac{2}{4} 3$	2
	金	缕

$\dot{2}^{\frac{3}{4}}$ i 6 - | 6. , i 6.6 5 | 3 - ' 5 6 |

唱，碧 简

3 6 | 6 5 | 3 5 |

唱，碧 简

$\dot{1}^{\frac{1}{4}}$ 6 $\dot{1}^{\frac{2}{4}}$ 6 5 | 3 - 3 - , | 5 - ' 6' 3 5 | 1 6 332 1 ' 2 |

劝。向 冰 山 雪 嘘 排

6 5 | 3 3 | 5 | 5 6 |

劝。向 冰 山 雪 嘘 排

$\dot{2}$ - 3. 2 | 1 ' 2 1.1 6 1 | 2. $\dot{\frac{3}{4}}$ 1 6 - | 1. $\dot{\frac{2}{4}}$ 3 - |

佳 宴， 清 世

2 | 1 2 | 3 | 12 3 |

佳 宴， 清 世

221 6 . 5 - | 6. 5 3. $\dot{\frac{3}{4}}$ 6 | 1 6 1 2' | 3. ' 2 1 - | 2 $\dot{\frac{3}{4}}$ 1 6 |

界， 有 几 人 见。

2 $\dot{\frac{3}{4}}$ 1 | 6 6 | 1 6 1 | 2 $\dot{\frac{3}{4}}$ 1 6 |

界， 有 几 人 见。

第三支较第一、二支不仅节拍缩小四倍，旋律也作了简化和变化，如“唱”“嘘”“排”等字腔都作了较大的变动。

(八) 集曲、小令与带过

“集曲”是南曲一种集句组合成新曲的方法，凡截取某些曲牌中某些句子，另组合成新曲，并另立牌名的，统称作“集曲”。集曲原称“犯调”，《九宫大成南北词宫谱》始定为“集曲”名称^①，该书对过去诸谱进行了整理，共收有集曲 507 曲，计仙吕 149 曲，中吕 53 曲，大石 5 曲，越调 20 曲，正宫 60 曲，小石 11 曲，高大石 15 曲，南吕 106 曲，商调 97 曲，双调 26 曲，黄钟 44 曲，羽调 11 曲。集曲所定曲名必须和原名义相符^②，但如由十二支曲抽句集成〔十二红〕由十六曲集句而成〔一秤金〕则牌名另定，不在此限。集曲的产生是因为传奇用曲习惯所促成，传奇用曲习惯是一部传奇中，不论含有多少出，除去连用前腔外，已经用过的曲牌一律不再重复运用，如某一支曲牌前面已用过，后面就常以集曲形式出现。集曲的运用和正曲一样，没有限制，既可以和正曲混用，也可以单用集曲组合成套，正曲和引子都可以分别组成集

① 《九宫大成南北词宫谱·凡例》：“词家标新领异，以各宫牌名汇而成曲，俗称‘犯调’，其来旧矣。然于‘犯’字之义实属何居？因更之曰‘集曲’，譬如集腋以成裘，集花而酿蜜，庶几于‘五色成文、八风从律’之旨，良有合也。”同《凡例》又说：“唐宋诗余无相集者，后人创立新声乃有集调，妃青媚白去真素远矣。顾有其举之亦所不废，今以《曲谱大成》、《南词定律》蒋、沈诸谱，择而用之，未善者稍为更改。起句必用首句，中用中句，末用末句；假如正宫集曲内〔三十腔〕之类，如集一首，须集一末相应，不在此例。

② 《九宫大成南北词宫谱·凡例》：“集曲命名初无一定，往往有名义可取而声律失调者，亦有节奏克谐而名义欠雅者，今则悉为厘正；或曲则犹是也，而中间所集之句，其旧注小牌名句段庸有与本体不合，则另择别曲句段相对者易之。如《梅花楼》之〔桂香转红马〕，曲中所集〔红叶儿〕、〔上马踢〕，今易以〔悞佳期〕，其总名是当另改。夫既换去〔红〕、〔马〕二曲之集句，使仍存其旧，名义何居？阅者不得谓旧曲而立新名？诚所贵乎累累如贯珠，耳抑命名原取含义，倘一曲有两名者，不妨各自取裁。如〔好事近〕一名〔杏坛三操〕，若集曲曰〔好银灯〕、〔好事有四美〕则当注〔好事近〕；若集曲曰〔榴花三和〕则当注〔杏坛三操〕，否则名义不贯。由此类推，莫能类举。间有新制集曲采入，以见心花竞发、墨径旁开，不得拘拘于古人成式也。”

曲。集曲的组合虽然不拘成例，但是也有一定的制约，首先是宫调方面的制约，集曲一般须是本宫调范围内的各曲牌集其句段而成，传统叫做“犯本宫”；也可以集笛子同调但不同宫的曲牌某些句段而成，传统叫“同笛色可犯”，如正宫和中吕都可同定小工调或尺字调，黄钟与南吕可同定凡字调，这些宫调间所属曲牌，即可相借集曲，但是首尾曲牌则必须是同宫的^①；至于集合十数曲的词句组成的集曲则不在此限。如《西厢记·佳期》的〔十二红〕、《牧羊记·煎粥》的〔一秤金〕，可以不限同宫曲牌，而以开始几句曲牌的宫调来定此集曲的宫调。集曲所选用曲牌的多少和集曲本身的长短都依据需要而定，不受限制，如《长生殿·舞盘》用的〔羽衣第二叠〕、《长生殿·重圆》用的〔羽衣第三叠〕都是取十几种曲牌词句组成，它们都不限宫调，都以前数句曲牌所属宫调来定集曲的宫调所属。集曲的另一种制约是结构上的制约，集曲的首数句必须取自正曲的首数句，集曲的尾数句也必须取自正曲的尾数句，集曲的中间部分也须取自正曲的中间部分；正曲的中间部分置于集曲首尾，或正曲首尾置于集曲中途，甚或前后倒置都是不许可的；最好是先后次序依原曲而定、有条不紊的组合，如《梁州新郎》是由〔梁州序〕开始到合头，后面接以〔贺新郎〕的整个合头而成；又如〔颜子乐〕是由〔泣颜回〕第一至四句，下接〔刷子序〕第五至七句，再接〔普天乐〕第八至末句组成，依次组成，最为严谨。

^① 《九宫大成南北词宫谱·凡例》：“各宫集调，假如中吕宫起句，中间所集别几宫几句，末又集别宫几句，至曲终必须皆协入中吕宫，音调始和。若起句是中吕宫，次句集黄钟宫，即度黄钟宫之音声，便是合锦清次，不宜用之。度曲谱中《风云会》〔四朝元〕，有集各宫者，首句乃双调，内〔四朝元〕至曲终皆是双调之音声可证。”

北杂剧《风雨像生货郎担》用〔九转货郎儿〕为北曲少见的犯调（集曲）的结构形式。〔九转货郎儿〕为九支曲牌组成，第一段为〔货郎儿〕本调，下连用八个穿插其它不同曲牌的〔货郎儿〕组合成套。《北词广正谱》注出第二至九转首尾〔货郎儿〕中插高宫、中吕等曲牌牌名，二转〔卖花声〕，三转〔斗鹌鹑〕，四转〔山坡羊〕，五转〔迎仙客〕、〔红绣鞋〕，六转〔四边静〕、〔普天乐〕，七转〔小梁州〕，八转〔尧民歌〕、〔叨叨令〕、〔倘秀才〕，九转〔脱布衫〕、〔醉太平〕。这些中插曲牌变化很大，有些已难以辨明与原曲牌的关联，这些小牌名《大成宫谱》已全略去不录^①。〔九转货郎儿〕后又为洪升《长生殿·弹词》折引用，旋律又有所变化与发展。

元代散曲包括小令和套数，小令是单调的曲牌，相当于单调的词。小令虽然只在散曲中用，但是小令所用的曲牌却是和剧曲单支曲牌是相通的，如〔山坡羊〕、〔水仙子〕、〔落梅风〕、〔沉醉东风〕等等，单支写抒情小品则为散曲小令，用于剧曲套中，则为只曲。小令是散曲的基本单位，只曲则为剧曲的基本单位。但剧曲曲牌则不一定都可以做小令，如〔滚绣球〕、〔倘秀才〕等剧曲曲牌，就只限用于剧曲的联套中。

散曲小令有因表达内容比较复杂或意犹未尽，也可以把二、三个宫调相同，音律相谐的曲牌串连使用，名为“带过曲”。带过曲至多不能超出三曲相连。带过曲的组合有一定的限制，元人

^① 《九宫大成南北词宫谱》33卷〔九转货郎儿〕谱按话说：“按〔货郎儿〕正体本六句，次阙、三阙少结尾一句，为减句格，惟第三阙多第三六字一句，据《北词广正》云此章句字不拘，可以增损。其〔九转货郎儿〕考《元人百种》一转至九转皆不作集调。按诸谱皆以第一转为正格，余皆以本调起，以尾句收，而中注高宫中吕等曲，所注牌名，或同或异，终未划一；今细为查考，句法与所注牌名，皆不甚相合，与其分析不当，何如阙疑，故将所注小牌名，概为削去。”

使用过的有三十四种之多，隋树森所辑《全元散曲》则收有元人小令中的“带过曲”二十六种。带过曲因为词用同韵，曲腔协律，故多作一曲计算，所以也可称作“合调”。散曲小令中的带过曲也引入套数中，常用的有：

双调——〔雁儿落带得胜令〕，〔沽美酒带太平令〕，〔离亭宴带歇拍煞〕；

仙吕——〔上马娇带游四门〕（或〔胜葫芦〕），〔元和令带游四门〕；

中吕——〔十二月带尧民歌〕；

南吕——〔骂玉郎带感皇恩〕（或〔采茶歌〕）；

越调——〔黄蔷薇带庆元贞〕等等。

如元杂剧关汉卿《单刀会》第四折就用了〔雁儿落带得胜令〕和〔离亭宴带歇拍煞〕；而李开先《宝剑记·夜奔》则在双调〔新水令〕套中引入〔雁儿落带得胜令〕和〔沽美酒带太平令〕，都是前后曲紧相连接，用法和小令中带过曲相同。

附：南曲主要过曲性能表

1. 仙吕宫：醉扶归	可联可专，应赠，细曲	《游园》
桂枝香	可联可专可叠，必赠，细曲	《赏荷》
八声甘州	可联可专，换头，应赠，细曲	《偷曲》
掉角儿序	可联可专，不赠，中曲	《学堂》
皂罗袍	可联可专，不赠，中曲	《游园》
解三酲	可联不叠，不赠，中曲	《阳关》
2. 中吕宫：泣颜回	可联可专可叠换头应赠，细曲	《惊变》
古轮台	可联可叠换头，无赠，细曲	《寄子》
扑灯蛾	可联可专可叠，无赠，中曲	《定情》
粉孩儿	可联，勿叠，应赠，细曲	《惊变》
红芍药	可联，勿叠，无赠，细曲	《埋玉》
耍孩儿	可联，勿叠，无赠，细曲	《埋玉》
		《埋玉》

	会河阳	可联，勿叠，无赠，细曲	《埋玉》
	缕缕金	可联可专，无赠，中曲	《埋玉》
	越恁好	可联，应赠，细曲	《埋玉》
	红绣鞋	可联，无赠，细曲	《埋玉》
	千秋岁	可联，无赠，细曲	《拾画》
3. 大石调：	念奴娇序	可联宜叠换头，应赠，细曲	《定情》
	催拍	可联可专，无赠，中曲	《寄子》
4. 越调：	绵搭絮	可联可专可叠换头，应赠，细曲	《惊梦》
	五般宜	可联，无赠，中曲	《定情》
	入破	专用勿叠	《惊梦》
	出破	专用勿叠	《辞朝》
5. 正宫：	玉芙蓉	可联可专，可赠，细曲	《写真》
	锦缠道	可联，应赠，细曲	《写真》
6. 小石调：	渔灯儿	可联宜叠，应赠，细曲	《痴梦》
	锦渔灯	可联勿叠，应赠，细曲	《痴梦》
	锦上花	可联勿叠，可赠，细曲	《痴梦》
	锦中拍	可联勿叠，无赠，细曲	《痴梦》
	锦后拍	可联勿叠，无赠，细曲	《痴梦》
7. 南吕宫：	懒画眉	可联可专可叠，应赠，细曲	《寻梦》
	刮鼓令	可联可叠，应赠，细曲	《琴挑》
	金钱花	粗曲	《见娘》
8. 商调：	二郎神	可联换头，应赠，细曲	《埋玉》
	集贤宾	可联 应赠，细曲	《叫画》
	簇御林	可联，无赠，细曲	《叫画》
	山坡羊	可联可专宜叠，应赠，细曲	《叫画》
9. 双调：	锁南枝	可联可专宜叠换头，应赠，中曲，	《断桥》
	武陵花	专用宜叠，应赠，细曲	《痴梦》
	清江引	可联勿叠，无赠，中曲	《断桥》
10. 黄钟宫：	画眉序	可联可专可叠，应赠，细曲	《惊梦》
	出队子	可联 可赠，细曲	《断桥》
	鲍老催	可联 无赠，细曲	《絮阁》
	双声子	可联勿叠 无赠，细曲	《絮阁》

滴溜子	可联可专	无赠，中曲	《絮阁》
11. 羽调：胜如花	可联可专宜叠可赠，中曲		《寄子》
12. 仙吕入双调：步步娇 可联		应赠，细曲	《游园》
忒忒令	可联勿叠	应赠，中曲	《寻梦》
嘉庆子	可联勿叠	可赠，细曲	《寻梦》
尹令	可联勿叠	应赠，细曲	《寻梦》
品令	可联勿叠	无赠，细曲	《寻梦》
江儿水	可联可叠	可赠，细曲	《见娘》
豆叶黄	可联	无赠，细曲	《寻梦》
好姐姐	可联	无赠，细曲	《游园》
川拨棹	可联换头	无赠，细曲	《寻梦》
月上海棠	可联，无赠，细曲		《寻梦》
玉娇枝	可联可专，可赠，细曲		《寻梦》
六么令	可联可专，无赠，细曲		《痴诉》

第三章 板 式

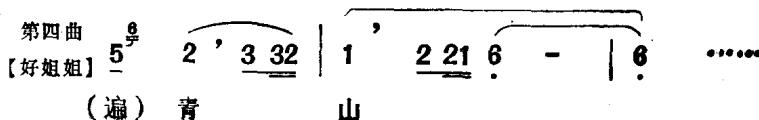
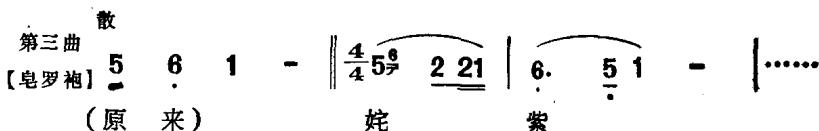
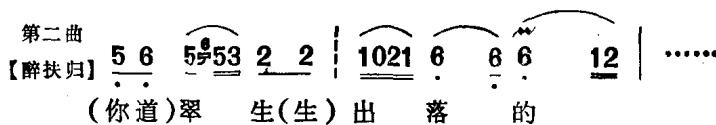
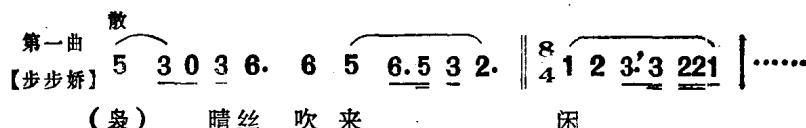
(一) 板式的涵义

板式简称“板”，也叫“板头”，包括如下三方面涵义：

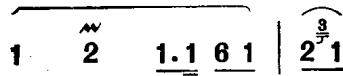
1. 曲牌的节拍形式。有三眼板（一板三眼 $\frac{4}{4}$ 拍），一眼板（一板一眼 $\frac{2}{4}$ 拍），有板无眼（流水板 $\frac{1}{4}$ 拍），散板（自由节拍），三眼带赠板（ $\frac{8}{4}$ 拍）等。南曲细曲、慢曲用三眼带赠板，北曲除个别例外情况，慢曲只用三眼板；粗曲、急曲用一眼板，偶用流水板；曲牌的速度常和板的大小成正比例。几支同名曲牌连用，常用扩板或抽眼变化，以增强其速度与节拍的层次性。南曲过曲二、三曲牌连唱形成段落，第一曲开始部分常用散起。曲牌组合成套，一般情况多是慢曲在前、急曲在后，但也有因剧情发展的需要或不同人物的性格对比，急曲在前、慢曲在后的例外情况。南曲除引子、〔赚〕及〔红衲袄〕、〔青衲袄〕等少数曲牌句中不点板，只是每句句末下一截板外，过曲多有一定的板式；北曲每折第一、二支曲牌和煞尾大多不点板，仅句末下截板，中间各曲也多点板，但也有例外情况，如《长生殿·酒楼》第一曲商调〔集贤宾〕第二句起用三眼板，而《风云会·访普》正宫〔端正好〕套的〔煞尾〕第一句第四字起用一眼板，中途又转用流水板，到最后二句才以散板结束全套，都是例外的情况。

2. 曲牌的用板格式。南套各曲用板格式比较严格，每一种上板的曲牌，全曲有几板，每一唱字在板中的位置，以及前后句或前后曲牌间的衔接，都有一定的规则。通常衬字唱腔只占前句的拖腔位置，不占板位。如《牡丹亭·游园》南仙吕套，除引子、尾声外，共用四支曲牌，其用板格式是：〔步步娇〕全曲有13大板，〔醉扶归〕12大板，此二曲都是三眼带赠板；后面是〔皂罗袍〕25板，〔好姐姐〕20板，这二曲是一板三眼不带赠板，除〔步步娇〕第一句第五字板上起拍外，其余三支曲子都是从中眼起唱。其唱字板位和加衬情况及前后曲的衔接略如下例所示：

起句开始部分



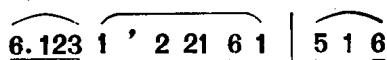
末句结束部分



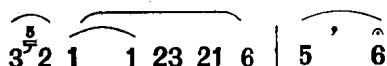
身 现。



颤



韶 光 贱。



溜 的 圆。

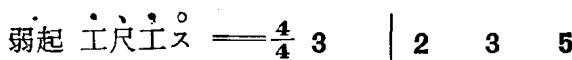
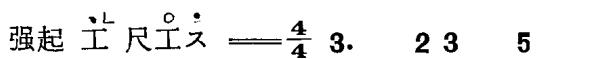
〔步步娇〕与〔醉扶归〕连唱，〔皂罗袍〕与〔好姐姐〕连唱，连唱前曲的末一字和后曲的前数字合成一完整的小节；连唱前曲开始部分（第一、三曲）都是散起，连唱后曲（第二、四曲）收句都用完全终止。括号内的唱词是衬字，南曲衬字只能占前一小节的尾腔，因此第一、三曲末句的尾腔都没有唱足两拍的腔，因为南曲是“板以节字”，字有定位，所以衬字以少为好，“衬不过三”原因即在此。第一、二曲是带赠板的三眼板，通常记谱用虚线隔作两小节，虚实小节下板都与一板三眼相同。

北套板式变化比较自由，同一支曲牌可以定板，也可以散

板，吴梅《颐曲麈谈》：“北曲无定式，视文中衬字之多少以为衡，所谓死腔活板也。”在北曲我们常可以见到衬字比正字多若干倍的情况（参阅第三章第二节），就是因为北曲具有“板以节句”、“呆腔活板”的特点。王季烈《螭庐曲谈》：“北曲则每折之第一、二支及煞尾大都不点板，仅于句末下一截板，中间各曲，亦系点板者居多。”虽然如此，但北曲曲牌全曲的小节数并不固定，基本唱字的小节位置也不固定，用板格式较南曲宽泛得多。

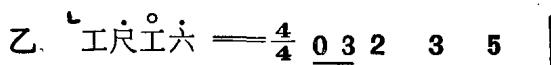
3. 拍板运用的名称。小节的第一拍，音与板同出的叫“正板”也叫“实板”；板下后再出音的叫“险板”也叫“闪板”；在延音中下板的叫“掣板”也叫“腰板”；声尽下板的叫“截板”也叫“绝板”。这些用板的不同方式，也叫板式。不同的用板形式可以直接表示出唱腔旋律不同的节奏形式。例如：

(1) 表明旋律的强起或弱起



(2) 表明旋律拍上起或拍后起

拍上起或强起同



(3) 表明变强弱的节奏

土尺工六 = $\frac{4}{4}$ 3 2 3 5 - | 等等。

(二) 板式的变化

昆曲唱腔板式的变化有三种：扩板、抽眼和散板。

1. 扩板，扩大、细分节拍，并用小腔把它充实、丰富起来，这种特殊的旋律发展方法，传统叫做“扩板”，意思是扩大了原有的板位。昆曲唱腔的扩板处理有多种多样的方式，最常用的是将基本旋律按比例地扩大一倍。扩板以南曲运用较为经常，南曲多以三眼板为基础的板头，因此生旦腔多把三眼板扩大一倍，形成 $\frac{8}{4}$ 拍的三眼带赠板。又因为南套常是慢曲在前，急曲在后，所以同名叠用的细曲又常是从带赠三眼板开始，而后再回到基础板头。这种情况比较常见，我们试以《白蛇传·断桥》出商调集曲【金络索】前四句对照举例如下：

散

六字调(1=F)

(一) 第一支
白素贞唱

6 2 - || 8 2 , 1'.3 2 21 6 | 3 5 6¹ 5 |

曾 同 鸾 凤

(二) 第二支
许仙唱

4 4 3 3 5 | 6¹ 5 3 |

娘 行 须 三

3 - - 5 | 2. 1 6. - | 1 6 1. 3 2. 3 32 1
 袪， 指望

2 3 5 2 21 6 | 1 2 3
 省， 乞望

6. '1 5. 5 6 65 | 3. ' 5 6. 1 | 2 3 1. 1 2 3
 交 鸳 颈； (不) 记 得

6 5 6 5 | 3 5 6 | 6 6 1
 生怜 惋， 感 你

5 6' 5. 6 65 3 | 2 3 2 1 | 6 1 2. 3 32 1
 当 时， 曾结

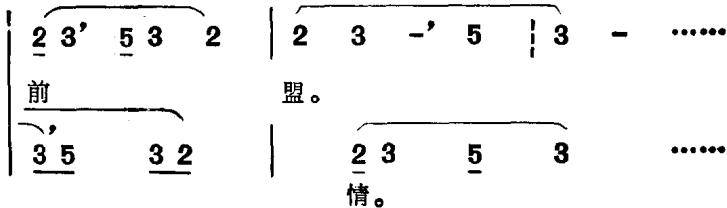
5. 6 65 3 | 2 3 6 | 1 6 2 3 1. 6
 恩 情， (我) 指望

6. '1 5. 5 6 12 | 3 5 2 21 6. 1 6 5 | 3 5 6 -' 1
 三 生 证， 如今

5. 6 1 | 2 1 6 | 5 6 1
 谐 欢 庆， 娘 行

6. 2 1 65 3. 3 5 6 | 5 6 1 6. 1 2 | 3. 5 2 1 2
 负 此 情， (反) 背

6 5 3 5 | 6 - | 3 2 3
 鉴 此 心， 翼 垂



此例上行为白氏唱，带赠板，内容是通过回溯往事责怨许仙的无义无情；下行许仙唱，不带赠板，中曲，速度稍快，是许仙急于求得宽恕谅解心情的表达，二曲缓急、细粗运用非常恰当。

二曲板式处理相同处有三：

(1) 各唱字的板位大体相同，仅(一)曲“曾同”二字腔散起，音腔拉得较开。带括号各字是衬字，只占前句末字腔的一部分；其它少数正字的字位略有变动，但前后移动不超过一眼。

(2) 一、二曲相对乐句的结束音完全相同，以保持调式的统一。

(3) 一、二曲唱腔基础旋律（包括主腔）相同，仅少数作了高低腔的变化，既保持了曲牌的性格、风貌，又依据人物心情作了必要的变化。

一曲是二曲的扩板形式，扩板处理方法有二：

(1) 一、二曲唱字四声阴阳完全相同的多用：

甲. 扩增音值，如“颈——悯”、“盟——情”等腔是；

乙. 重复并扩增一部分，如“当——恩”前增“5 6”二音。

丙. 中插短材料，如“背前——望垂”、“前——垂”二音腔同；“背——望”第一音相同。

丁. 加用装饰腔，如“时——情”，“时”字加“擞腔”

2， “证——庆”变化较大，但也是用加邻音等花音扩增而成。

(2) 一、二曲唱字四声阴阳不同的，在原腔基础上，前二、三音交待清楚腔格，即转入拖腔，力求保持主腔，一般情况是：

甲、平声阴阳变，如“鸾——须”，“须”字阴平声，单平腔；“鸾”字阳平声，由低而高，在“须”字腔基础上前加一个低一字的音，阳平即可唱准。反之阳平腔后一音拉平略去前音，即成阴平字腔。“情——心”二字腔处理方法同此。

乙、去声阴阳变，如“负——鉴”，阴去第二正音较第一正音低一字，豁腔只须高于前音一音即可；阳去后音高于前音，豁腔就须更高一音，故“负”字腔作“6.2 1”，“2”实为豁腔。

丙、四声变，没有拖腔的如“指——乞”、“曾——指”等，只须在原腔基础上交待清楚腔格即可。有拖腔的，如“衾——省”，前二音交待腔格，后即转入主腔，并多用扩增时值法整理而成。

此例是昆曲扩板正格处理方式，还有一些变格处理方式，现在选取变化比较大的四例分述于次：

(1) 正赠混用

商调(山坡羊)1=F

散

(一) 第一支 白素贞唱

顿然间 (阿呀) 鸳鸯

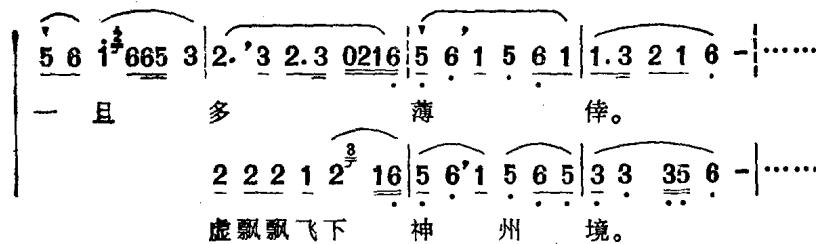
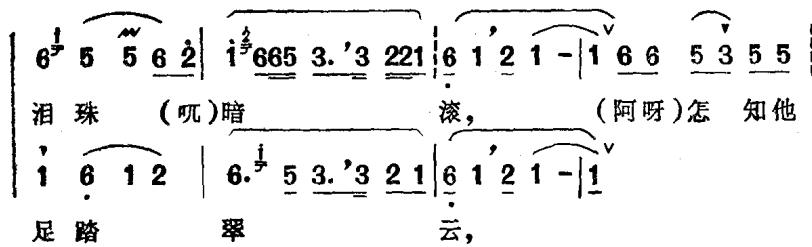
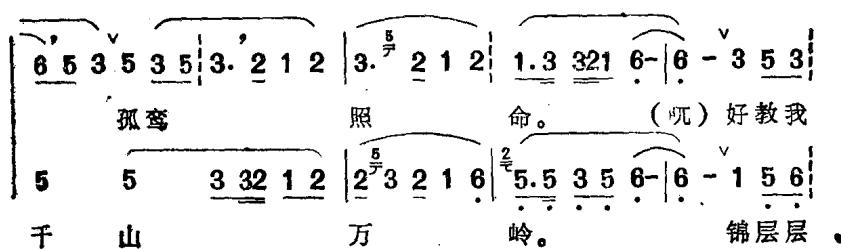
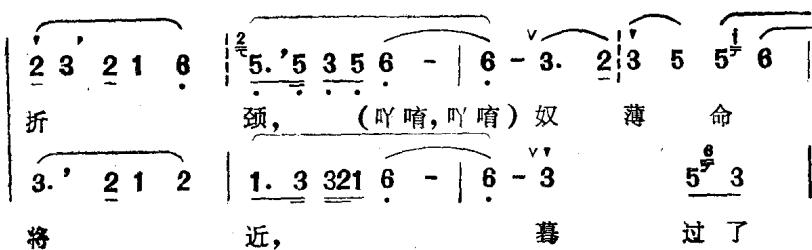
6 3 5 6 | 8 6 X X 5 6 5 | 3. 2 1 2 |

(二) 前腔 许仙唱

4 5 | 3 2 | 3 | 3 5 | 3. 2 1 2 |

一 程程钱 扩

《白蛇传·断桥》



商调〔山坡羊〕原曲词格是九韵九句，此例只摘取前四句，两支词格都是“七七||七八||”的格式，（一）曲三眼带赠板，

二曲三眼板，一、二曲对照可见：

甲、第一、第二句前五字腔一曲是二曲的扩板处理，后二字腔一、二曲板位相同，二曲是一曲的“缩板”，即“以赠为正”的变板处理。

乙、第三句两曲板位同，第二曲也是分板处理；第四句二曲略去一曲前五字腔，并把全句唱词紧安在一曲末三字腔中。

此曲各谱本点板不同，《六也曲谱》利集所收，一曲也不点赠板；《粟庐曲谱》第二曲也偶点赠板，今与同牌其它剧目谱和一般唱法对照板眼点如此式，但无论按哪种点板方式来看，二曲正赠混用的情况都是明显的。值得注意的是一曲扩而不空，二曲紧而不促，旋律进行既顺畅适口，又能曲折地保持了曲调的支柱音和各句终止结构，这些处理手法很值得我们分析、研究。

(2) 由三眼带赠板直接转入一眼板的急曲，如《琵琶记·赏荷》用三支〔梁州新郎〕（原本有四支，通唱略去末曲），前二支都是三眼带赠板，第三支同场合唱直接转用一眼板，第三支和第一、二支形成伸展四倍的扩板处理，现将第二支和第三支的前半支对照如下：

南吕集曲〔梁州新郎〕**E**调（凡字调） 《琵琶记·赏荷》

(一) 第二支 | 8 2 2 | 3 - 2.2 1 |

散 3 5. 2 1 - | 4 6 1 6 1 2 | 5 3 1 6 5 3 |

(二) 第三支 | 蕃 薇 | (向 晚 来) 雨 过 |

• 57 •

6 1 1 2 216 | 5 - 6 - | 1 2, 3 - | 3 - 2.2 1 |
 帘 箔， 荷 花
 2 - 3 - || 2 4 3 1 6 1 | 12 3 | 21 |
 南 轩， (合)(见 池面) 红 妆

6 1 1 2 216 | 5 - 6 - | 6 - 3 5 | 3 - 2 1 3 5 |
 池 馆， — 点
 6 1 216 | 6 .
 零 乱，

6. 2 1 1 6 5 6 | 6. 5 3. 3 2 | 3. 5 3 3 2 | 1 6 1 2 |
 风 来 香 满。

3 - 2 3 | 3 - 2.2 1 | 6 2 1 2 1 | 1 6 | 5 - 6 - |
 湘 帘 日 永，
 2 7 1 6
 渐轻雷

6 - 2.2 1 | 2 - 1.1 6 6 5 | 6 - 1 2 | 3.6 6 5 3 2 - |
 香 消 宝 篓
 6 6 | 5 | 6 1 | 2 |
 隐隐， 雨 收

2 - 2 3 | 3. 5 3 - | 2 - 5.6 i | 6.6 5 1 6 1 2 |
 沉 烟。漫 有
 2 3 5 | 6 3 | 2 3 |
 云 散。但 闻得

6 5 3 - | 3 - 2.2 1 | 6 1 1 2 216 | 5 - 6 - |
 枕 敝 寒 玉,
 2 3 21 | 61 6 | 5 6 |
 荷香 十 里,

6 - 5.6 5 | 6 - 6 5 | 3.5 6 5 3 3 | 5.6 1 5 6 665 3 2 |
 扇 动 齐 织, 怎 遂 得
 6 5 3 5 | 6 6 5 | 6 | 61 2 |
 新 月 一 钩, 此 情 佳

1 2' 3. 2 | 1 2.2 1.1 665 | 6.1 2 1
 黄 香 愿?
 2 32 1 2 | 1 3 |
 无 限。

[梁州新郎] 前二支重头，三、四支换头，词格和一、二支不同，唱腔作了一些调整。第二支蔡伯喈唱，第三支的第一句是蔡与牛夫人同唱，第二句起同场合唱，转一眼板。上列一、二曲对照起来看扩大四倍的技术处理主要运用如下四种方法：

甲、音值扩大四倍，如“红妆——荷花”相对曲腔；

乙、部分扩大、局部保留，如“零乱——池馆”乐汇“21 6”

保留，其余扩大。

丙、增音并扩大音域，这种处理多首尾落原音，旋律支柱音多保持，但常作比较复杂的变形。如“雨收云散——宝篆沉烟”、“荷香十里——枕欹寒玉”等，都作这样的处理，这是扩大四倍处理的主要方法，它的变化也比较丰富多样。

丁、扩增乐句，如“一点风来香满”句就是扩增句。扩增句首尾句必须衔接好，行腔节奏、用音，也须保持统一、完整，以不露镶嵌补苴痕迹为上。

(3) 通常带赠板多在三眼板基础上扩大，也偶有在一眼板基础上加赠，这样就形成了另一种特殊的扩板形式。如：

黄钟宫(画眉序)F调(六字调)

《牧羊记·望乡》

(一) 画眉序 | 6 1 - | 2 1 6 5 6 - ||
同上 | 6 1 - | 2 1 6 5 6 - ||
(二) 前腔 | 4/4 1 2 1 23 | 5 32 1 | 1 2 21 6 | 5 6 |
蝉 生 憬 不 才,

| 8/4 2 1 6' 1 2 3 | 5' 6 5 3. 3 2 | 1 2 21 6 - | 1' 2 3 1 6 1 |
翠 帷 高 张 犹 窗
| 6 1 2 3 | 2 3 2 | 1 - | 2 1 6. 1 |
历 尽 艰 辛 受 狼

1'2 1 | 4/4 6 v 5 32 | 1 6 1 6 | 5.6 i 6 53 |
 开，幸 相逢 知己 共
 2 21 6 1 | 21 6 5 32 | 1 6 1 6 | 5 6 6 |
 狐，对 槽前 欢笑 自

2 3 | 3 5 6 | 6 i 665 | 3 5 3 5 | 6 3 5 |
 倒 金 全。台 下列
 5 3 | 3 3.56 | 6 i 6 | 5 5 i | 65 3 5 |
 觉 含 哀。念 圣 主

5 3 | 5 665 | 356 653 | 2 33 2 | 2 1 5 32 |
 珠 履 瑶 簪， 座
 5 3 | 5 6 | 5.6 6532 | 1 2 | 2 2/4 2 22 |
 闻 阔 忧 怀， 阿呀

1 6 1 2 | 3 2 3 221 | 6 2. | 3 32 1 23 |
 间拥 娇 娥 粉

1 6 1 | 1 1 5 6 | 3 2 321 | 6 1 |
 亲娘吓， 叹 慈母 倚门 凝

(合头)

2 1 6 | 6 5 3 2 | 1 3.5 | 6 65 6 1 |
 黛。 这 杯 满 饮

2 | 2 | 1 | 6 6 |
 待。 这 杯 满 饮

2. 3 | 321 6 1 | 2 1³ v 3 | 5 6 5 | 1.3 321 |
 休 辞 醉，何 妨 暂
 1 6 1 | 2 1³ v | 6 1 | 2321 |
 休 辞 醉， 何妨 暂

6 1 | 1 | 2 3 | 3 5 22 1 | 6 1 |
 展 愁 |眉。
 6 1 | 1 6 | 2 1 | 6 1 |
 展 愁 眉。

此例一曲是小生扮李陵唱，二曲是正生扮苏武唱，板的变化比较复杂，不仅有一眼带赠板，而且正、赠变化也很多样，主要有如下几种变板处理方式：

甲、一眼带赠板对散板，一、二曲第一句是；一曲散板音简、音长、音域窄，“愧不——望乡”相对腔比较明显。

乙、一眼带赠板对三眼带赠板，如一、二曲第二句是；处理方法与三眼板对三眼带赠板（如前举〔金络索〕例）略同。

丙、一眼带赠板对一眼带赠板，一、二曲相对的第三、四句是；板位没有变动，只有因唱词四声阴阳不同旋律有局部的调整。

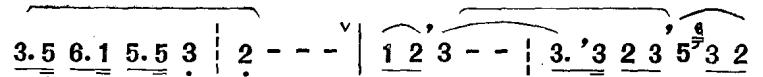
丁、一眼板对一眼带赠板，一、二曲的末句及合头，处理方法与正板加赠同，但以乐句头尾用同音、中间插入部分新材料的手法运用得比较多些。

(4) 三眼板扩为三眼带赠板是昆曲最常用的扩板方法，通

常四支同名曲牌叠用，前二支带赠，后二支不带赠；有时给同场合唱或因为运用场合不同，有时也可以将三眼板划分成两个一眼板，这时速度可以稍微变快，如〔朝元令〕在《玉簪记·琴挑》中连用四支，前二支三眼带赠板，后二支不带赠；但是同曲用于《长生殿·埋玉》出，为表现李隆基等惶惶蜀道上的情境，改用一眼，实际是将三眼板一小节划分成两小节，唱腔细部只作了某些简化处理，字的板位保持不变。我们试举《琴挑》的二、三支及《埋玉》同场的一支各前四句，以见一般处理方法于次：

仙吕入双调集曲〔朝元令〕G调（正宫调）

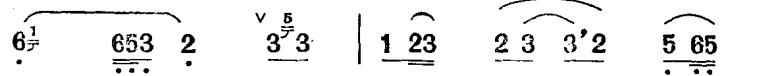
(一) 《琴挑》 第二支 更散	(二) 《琴挑》 第三支 (你 是 个)	(三) 《埋玉》 A调(乙字调) 长 空 雾	<table border="0"> <tr> <td style="vertical-align: top; padding-right: 10px;"> 声， 独 坐 </td> <td style="text-align: center; vertical-align: middle;"> 谁 相 </td> </tr> <tr> <td style="vertical-align: top; padding-right: 10px;"> 生， 曾 占 </td> <td style="text-align: center; vertical-align: middle;"> 风 流 </td> </tr> <tr> <td style="vertical-align: top; padding-right: 10px;"> 粘， 旌 篦 </td> <td style="text-align: center; vertical-align: middle;"> 寒 风 </td> </tr> </table>	声， 独 坐	谁 相	生， 曾 占	风 流	粘， 旌 篦	寒 风
声， 独 坐	谁 相								
生， 曾 占	风 流								
粘， 旌 篦	寒 风								



问。

琴 声

怨



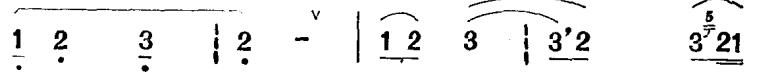
性。

(看他)

无

情

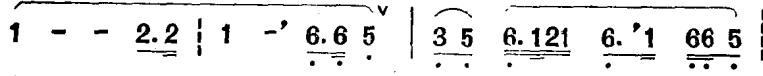
有



庭。

长 征

路



声，

两 下

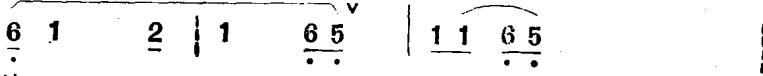


情，

(只 见 他)

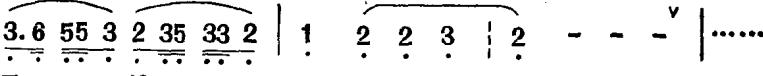
笑 脍

(儿)



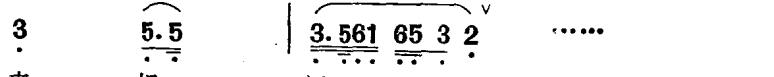
淹，

队 仗



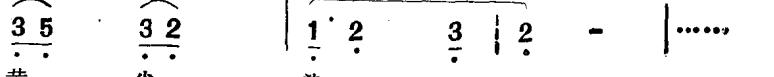
无 凭

准。



来 相

问。



黄 尘

染。

此例如以二曲为基础对照一曲，即可见到昆曲一般扩板方法；反之，以带赠的一曲为基础，又可以见到二、三曲缩小（减时）、减音（压小音域、减少乐音）、抽略（抽去腔中某些重复音、略去部分材料）与略句（省略去某些完整或不完整的乐句）等方法，这些又是抽眼的主要方法。

昆曲扩板或抽眼的运用，也常有一定的规律，昆曲传统常说“曲有高下徐疾之分”，“高下”主要指唱腔旋律用音及定调的高低而言；“徐疾”不仅指速度的快板，也指板的大小而言。戏曲传统板的大小常和速度的快慢形成正比，板越大、腔越细速度也就越慢。《乐府传声》曾指出唱腔徐疾，多依“章法、时势、情理”而异。说：“始唱少缓，后唱少促，此章法之徐疾也；闲事宜缓，急事宜促，此时势之徐疾也；摹景玩情宜缓，辩驳趋走宜疾，此情理之徐疾也。”以此来对照本节所举各例，如《琴挑》中的四支〔朝元令〕，前二支带赠板，后二支不带赠板，这是昆曲“细曲在前，急曲在后”即徐大椿所说“章法之徐疾”；又《琴挑》所唱是潘必正和陈妙常“摹景玩情”（通过弹琴，互测心事和人已离去自诉内心所想），故曲少缓；而《埋玉》中的〔朝元令〕是怆惶蜀道途中所唱，用一眼带赠板的急曲，这是“情理之徐疾”；又如《断桥》中的〔金络索〕，白氏所唱是倾诉她满腹哀怨之情，是痛定思痛时所唱，宜曲折细诉，故徐缓；许仙所唱是急于表白他对白氏的真情以求宽恕，而且见到白氏对他一片真情，急切悔恨，故宜疾，〔金络索〕的变板，当也是情理的徐疾；而《惊变》折中，“小宴”缓，以写李隆基的闲情逸致，“惊变”和次一出《埋玉》，为写突然事变、怆惶出走和六军不发、逼杀贵妃等情节，都转用快曲，这就是徐大椿所说“时势之

徐疾”。此外还有因角色行当不同转用急曲，或因转入同场合唱改用急曲，如《琵琶记·辞朝》蔡伯喈听黄门官宣旨后说：“饥荒本准了，辞婚养亲本不准”，所唱〔啄木儿〕是带赠三眼板，黄门官接唱的〔啄木儿〕则转为不带赠的三眼板。昆曲常例生、旦常唱细曲，净丑多唱粗曲，黄门官是末角所扮，也唱急曲，这是角色行当不同的徐疾。昆曲扩板或抽眼的运用，大致都是依照这四方面而定的。

扩板加花增添花音的多或少必须运用适当，《梅庵琵琶谱》说：“花音非不可加，要在得当。加之而善，可增曲趣；加之不善，即不脱板，亦必走板。”虽是针对器乐曲说，但是唱腔旋律扩板的加花，道理也与此略同。

昆曲的扩板加花，须注意以下四点：

甲、快而不乱：增加花音一不乱板，即南曲主要旋律须按一定板位扩增，不可错板；二不乱字，唱字四声腔格须在腔头交待清楚，切忌以腔裹字；三忌乱腔，主腔须分明，不能以花腔淹没主腔。

乙、慢而不单：扩板虽可用增长音值处理，但运用过多腔易失之平板，扩时要运用适当，慢不断音、慢不脱气，要保持旋律线的绵延起伏。

丙、放而不宽：扩大，但不能超出小节的范围。

丁、收而不短：紧缩，但须按节拍的比例紧缩。

抽眼，或叫缩板，即抽去原节拍的小眼，使原有节拍缩小，由于节拍缩小、速度加快，用音简化、节奏紧缩，使旋律更紧凑有力。抽眼是各拍按比例的缩小，因此唱词字位不变，曲式结构不变、调式结构不变、主要旋律骨干不变。这种缩板用于带赠板

的板式则形成“去赠还正”的变板处理；如用于不带赠板的板式，则形成“抽眼缩板”的变板处理。

《钦定曲谱》说：“欲曼衍则板可赠（增），欲径净则板可减，欲变换新巧则板可移，南北曲皆然。”就是指的上述情况。但是一般地说，在板的方面北曲处理更为自由。同一曲牌，可以用固定板式，也可以用散板。吴梅《顾曲麈谈》说：“北曲无定式，视文中衬字之多少以为衡，所谓死腔活板也。”《螭庐曲谈》也说：“北曲之板式非特增减移动无一定，且其起板与否也无一定，散板之曲有时亦可点板。”如罗贯中《风云会·访普》折中，同一曲牌〔滚绣球〕就有用散板，也有用三眼板。如：

北正宫〔滚绣球〕**B**调（上字调）

散

3 3. 2 1 2 1. 761 2 - | 6 i 2. , 6 , 5 6 5. 435
 纷 纷(似)蝶 翅 飞， 漫 漫 (如)柳 絮

散

6 5 6 6 i i 2. || 4/4 6. i 6 5 3' 5 6 |
 (俺 只 见 银 台 上) 画 烛

散

6 5 4 6 - 2 i 7 6 - || 4/4 i. 2 i - | 6 5 3 5 6 |
 (忧 只 忧 当 站 的) 身 无 挂 体

6 - | 2 3
 狂, 54 3.
 i 7 6 - | 6 6 | 5 4 3 | 6 6 1 2 - | 3 5 4 3. 2 |
 明, 金 炉内
 i 7 6 - | 6 6 | 5 4 3 | 6 6 1 2 - | 3 5 4 3. 2 |
 装, (忧只忧为农的) 家 无

5
 旋
 6 - 1 6 1 2 | 3 - 3 - | 3 5 6 1 7 6 | 5. 5 4 5 6 - |
 宝 篆 香, (不 当 烦 老 兄)
 1 2 1 7 6 1 | 2 | 6 5 4 6 | 7 7 7 7 6 7 |
 隔 宿 粮; (忧 只 忧 甘 贫 的)

2 2
 风儿 飘 飘。
 1. 7 6 1 2 - | 2 | 1 2 3. 5 3 2 | 1 7 6 - | 6 |
 自 斟 (著) 佳 酿。
 2 - 5 6 7 | 6 - | 5 6 | 6 |
 昼 眠 (在) 深 巷。

此例不仅节拍的整散、速度的快慢变化很大，旋律的繁简、高低以及衬字的多少变化也很大，各正字的字位也很不固定。由于南曲是“死板活腔”每一正字有固定的板位，小节数固定，衬字不能占用板位，因此运用衬字的限制比较大，此例衬字的运用就比较自由，不仅衬字多少不定，而且还可以占用板位，强拍上安放衬字（如二曲“老兄”，三曲“为农的”、“甘贫的”），二、三曲各句板数多少以及主腔安放在哪一个字上也都很不固定，这种板式的灵活变化，又给曲牌的运用提供了更大的活动余地，使之更能适应不同的戏剧性的多样要求。

（三）板式的转换

板式的转换可以用于同牌名曲牌的叠用时，也可以用于同套内不同曲牌间的转接，还可以用于一支曲牌本身分段之间。同牌名叠用曲牌间的板式转换已见于前节变板处理，本节侧重谈后面两种。

昆曲唱腔是曲牌联套的体制，运用曲牌不同节拍（板）和不同的速度以表现不同人物的不同生活、情绪，或同一人物情绪的不同发展与变化，是板的变化与转接重要表现性能之一。如清初李玉名著《千钟禄》之一出《搜山》，写明建文帝因燕王夺取皇位，偕翰林程济化装僧道逃云南鹤庆茅庵隐居，为投燕兵部尚书严震直搜山拿获。用仙吕入双套，除仙吕引〔卜算子〕外，共用九支曲牌，第一曲末扮严震直唱〔好姐姐〕，因为已探到建文帝的踪迹，急于寻获，用 $\frac{2}{4}$ 拍的急曲，并用唢呐伴奏，以造成搜山的声势。第二曲小生扮建文帝唱〔步步娇〕，因隐居边远地区的茅庵已十数年，程济送史徒下山，建文一人在庵内叹息往事，用三眼带赠板的细曲。这时严震直率领众军士突然打进庵来拿住建

文帝，建文怒斥严震直时唱第三曲〔风入松〕，用散板和一眼板。这三曲节拍大小、速度快慢和用音繁简对比都极鲜明。如：

第一曲

〔好姐姐〕（小工调）（唢呐伴） 末扮严震直唱

$\frac{2}{4}$ 3 3 2 | 1 2 1 | 1 6 1 | 2 1 6 1 | 1 3 $\frac{5}{3}$ |
向万 山， 茅 庵 低 小， 内

2. 3 2 | 2 3 2 | 1 0 2 3 | 2 | 2 2 | 1 6 3 5 |
藏 著 一 僧 — 道； 状貌 非凡潜踪

6 $\frac{1}{5}$ 3 | 2 3 | 3 | 3 5 3 | 5 | 1 6 | 6 | 1 6 |
似窜 逃。 忙 围 剿， 穿岩 缚 取南

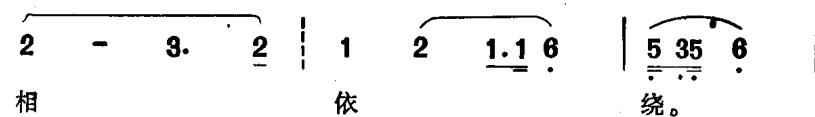
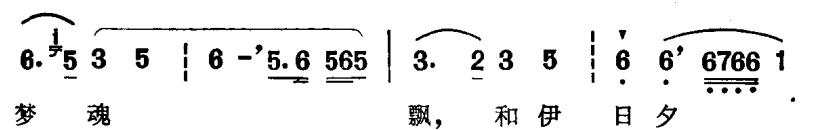
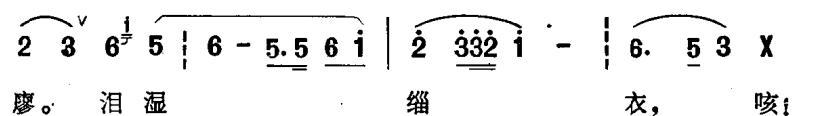
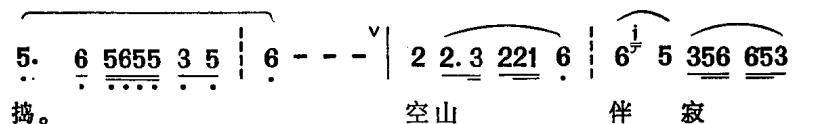
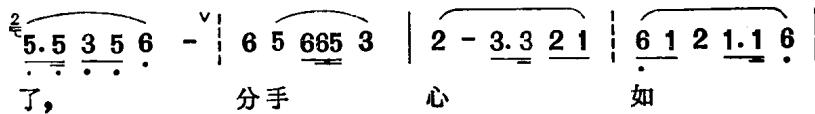
2 | 1 2 | 3 | 2 $\frac{3}{1}$ | 6 | 1 | 5 3 | 5 | 6 |
山 豹， 破浪 忙 除 北海 跋。

此曲速度快、用音简、字多腔少，多用变强弱节奏，是一眼板的粗曲。

第二曲

〔步步娇〕 小生扮建文帝唱

散 | 5 3 5. | 8 6 5 | 6 6 5 3 2 | 1 2 3. 2 1 | 6 1 2 1. 1 6 |
久别 欣逢 言 难

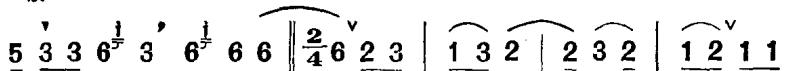


此曲是带赠三眼板的细曲，速度较慢，字少腔多，常用“”迂缓而规整的节奏，和前曲由于人物身份不同，生活节奏不同，运用曲牌也不同，并未拘守先慢后快的成规。再如：

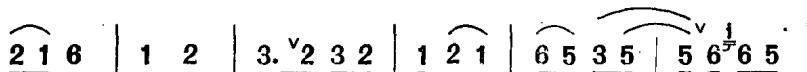
第三支

〔风入松〕 建文帝唱

散



你立朝四载受恩邀，职授尚书非小。从来



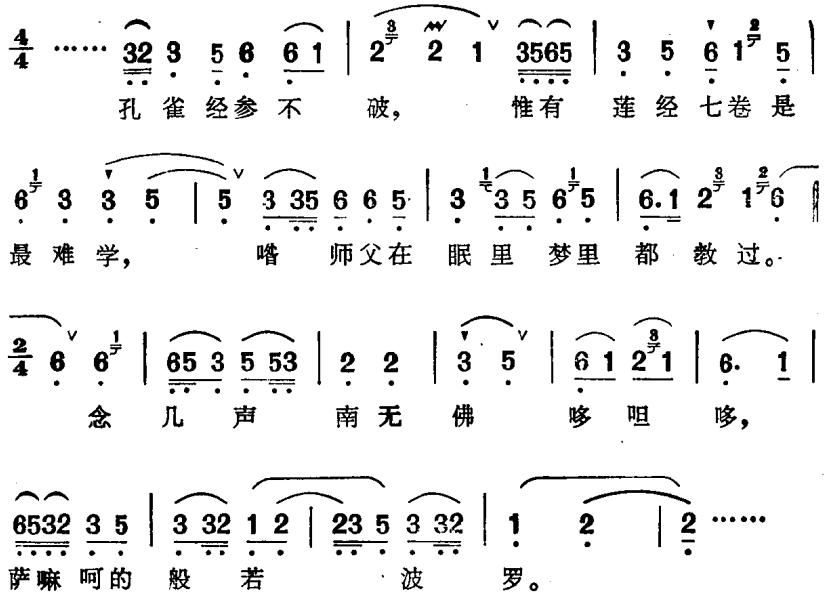
冠履难颠倒，怎放纵无端轻藐。为甚不



低参折腰，兀自言慙直意响哮。

此曲因剧情突变，人物心情和生活节奏也突变，因此唱腔也由三眼带赠板的慢曲，突然转为一眼板的快曲，以表现人物激忿的心情，此曲第一乐句散板正好表达了建文帝对变节叛臣的斥责语气。从这三曲连用的情况看，节拍、速度以至腔的粗细繁简，只要符合剧情节奏和人物思想情绪的发展，是完全可以作种种变化处理的。

再如昆剧时剧《思凡》，除带有引子性质的〔诵子〕外，色空出场追诉她的出家生活，及“见几个子弟们游戏在山门下”，回来后对他们牵挂的情状，因戏剧情节刚展开，故用较为平和缓慢的三眼板的〔山坡羊〕，后面又追诉她的出家经过，侧重回忆叙述，唱〔采茶歌〕，这时也用了三眼板，但已由前二曲的小工调转用了正宫调（D调转G调），速度也稍快了一些。当她对“礼佛念经”生活感到不耐时，即在〔采茶歌〕一曲的中途转入一眼板，如：



此曲的转板就是在同一曲牌内部段落间的转板。这里的转板速度加快，表现色空越念经心内越烦乱的心情。虽然越念佛经心越乱，但终因自幼出家，封建佛理压之很深，因此自己又强加克制去迴廊散步解闷，这时心境又较为平和下来，即又转入 $\frac{4}{4}$ 拍的〔哭皇天〕。而“时光错、光阴过，有谁肯娶我这年老婆婆”，不能枉度青春的思想，又驱使她向封建佛教叛逆，这时再转入 $\frac{2}{4}$ 拍，当她见师父不在，决心下山时，“把袈裟扯破，埋了藏经，弃了木鱼”，乐曲转入了更快的流水板的〔风吹荷叶煞〕。而在“且喜被我逃下山来了”后，紧张心情已稍放松，才以散板形式的〔尾声〕结束了全折戏。由此可见转板不仅可以在曲牌与曲牌之间转，也可在曲牌中途的适当场合转。转板的依据可以因人物不同身份、不同情绪形成一定的板式对比，而且也可以依据人物情绪的发展变化而转板，转板的实际运用形式也是颇为多样的。

第四章 调 式

(一) 宫调概说

我国古代对“宫调”一词解释很不一致。我们通常解释是凡以“宫”(1)音为调式的主音，这种调式称为“宫调式”简称作“宫”；凡是以“商、角、徵、羽”(2、3、5、6)为主音的调式分别称为“商调式”、“角调式”、“徵调式”和“羽调式”，统简称作“调”。明王骥德《曲律·论宫调第四》：“四十八调者，凡以宫声乘律，皆呼曰宫，以商、角、羽三声乘律，皆呼曰调。”郭译林谦三《隋唐燕乐调研究》：“宋人言调，七宫称为宫；七商七角七羽则呼为调，元明以来皆仿此。”都作如上述的解释。王骥德所说四十八调，是指宫、商、角、羽四种不同主音、不同结构的调式，每一种在一个八度内都可以有十二种不同的调高，古代每一种调式在不同调高上都各有专名，以“唐俗乐律”为准，林钟宫叫“仙吕宫”，蕤宾宫叫“南吕宫”，太簇宫叫“中吕宫”，倍应钟宫叫“正宫”，倍南吕宫叫“黄钟宫”等等，所以燕乐调名既含有调式(Mode)的意义，又含有调高(Key)的意义。元杂剧沿用了这种宫调名称，但已减为十二种宫调，而在舞台演出常用的曲牌却只有九种宫调了。

元燕南芝庵的《唱论》曾把十七种宫调各加以四字的调性

说明，这些说明被元明戏曲理论家辗转引用，并在南北各曲牌分别收入各宫调中，因此“宫调”一词的涵义又展衍成曲牌按音律、风格大致相同的一种分类了。其实《唱论》的四字调性说明只是对当时元杂剧关于宫调运用的一种概括的提示，提示本身只是就某宫调曲牌的某一些方面的笼统的说明，它并不能具体到哪一种感情只能选用哪一种宫调的哪一些曲牌的地步。这些调性标注就字面看大体可分三类：

第一类属于乐曲风格的有：

仙吕宫唱，清新绵邈；	黄钟宫唱，富贵缠绵；
道宫唱，飘逸清幽；	大石唱，风流蕴藉；
小石唱，旖旎妩媚；	高平唱，条物混漾；
双调唱，健捷激袅；	宫调唱，典雅沉重。

第二类属于乐曲感情的有：

南吕宫唱，感叹伤悲；	正宫唱，惆怅雄壮；
商角唱，悲伤宛转；	商调唱，凄怆怨慕；
角调唱，呜咽悠扬；	越调唱，陶写冷笑。

第三类属于曲调结构的有：

中吕宫唱，高下闪赚；	般涉唱，拾掇坑堑；
歇指唱，急并虚歇。	

这些提示，《唱论》原只是为演唱各种不同宫调的曲牌，在声音处理上，须依据曲牌的调性风格、基本感情以至曲牌的曲调结构特点作相应的变化，力求“声音，各应于律吕”。周德清《中原音韵》录乐府（曲牌名）三百三十五章才开始按十二宫调分类，后面并全文引用了《唱论》的这些提示；后世如《太和正音谱》等等，才一直沿用了这种曲牌按宫调的分类法。

南北曲牌虽然都分别归属于各个宫调中，但其表达感情内容的范围却远不是宫调调性提示所能概括，因为一支同名曲牌不仅有各种变体，即便是同名同体曲牌，也可以依据角色行当、人物感情发展而作种种变腔、变板、变调等发展变化，何况同一宫调又各包括了数量可观的曲牌，因此选择曲牌和依照剧情词意对曲牌的曲调进行种种加工，在某种程度上说，应是尤为重要的一个环节。许之衡《曲律易知》说：“作曲合律之难者何？非徒难于明宫调谙节奏也，宫调节奏犹可玩索旧谱，潜心而致得之，所难者同宫之曲纷然杂陈，若不知别择，以为同宫者即可任意联贯，则或以生唱且所唱者。”因此虽是同宫曲牌，不仅应分粗细，应别宜联宜专，尤须注意行当特征，不可错乱。《九宫谱定》说：“凡声情既以宫分，而一宫又有悲欢、文武、缓急、闲闹，各异其致。如燕饮、陈诉、道路、军马、酸凄、调笑，往往有专曲，约略分注第一过曲之下，然通彻曲义，亦可以弗以为拘也。”更说明只有熟悉曲情曲理，才能选用准确、运用自如。

从上述可以知道古代把曲牌按照宫调来分类，原应以曲牌旋律的调式结构和曲牌旋律所用乐音的音区高低及音域的宽窄为准，可是就目前情况来看，并不是或并不完全是这样。例如《访普》用北正宫〔端正好〕套，按宫调看所用曲牌应都是宫调式，但各曲牌结音却分别落于羽、宫、角、徵各音上；《骂曹》用北仙吕〔点绛唇〕套，所用曲牌多结于角音上，少数结于宫音；《训子》用北中吕〔粉蝶儿〕套，结音多为宫音，也有少数落商、徵音；《刀会》用北双调〔新水令〕套，结音多用宫音，也有以角和羽为结音的。按杨荫浏老先生考证元杂剧所用九个宫调实际的调式结构和调高是：正宫D宫调式，中吕宫F宫调式，南吕宫A宫调

式，仙吕宫**B**宫调式，黄钟宫**C**宫调式，大石调**D**商调式，双调**F**商调式，商调**bB**商调式，越调**C**商调式，是杨老依据宋张炎《词源》所提宫调标准与元杂剧实际应用的九个宫调相比较而定出的（见杨著《中国古代音乐史稿》第580页）。这里所列调式及调高和前列四剧相对照，即可发现两者调式和调高都很不相同。由于同一宫调所属曲牌旋律调式结构不同，是否就可以说宫调的划分可以把曲牌旋律调式结构的因素排除在外？我认为不能，现存曲牌旋律的调式结构和宫调划分的不符原因有多种，我们不排除宫调是曲牌按声情、主旋律等约略相同的一种大致分类，也不排除曲牌由少到多分类渐杂形成调式混杂现象，但是曲牌旋律本身的发展变化也应是重要因素之一，如《骂曹》中的〔点绛唇〕是宫调式，《夜奔》中〔点绛唇〕是徵调式，这是因曲牌旋律作正反调变化所形成的调式变化；再如《骂曹》套各曲大多是角调式，而角音按古音阶观念实是变宫音，这种调式如作“紧角为宫”转调即形成为宫调式；再如仙吕宫、仙吕调，中吕宫、中吕调等等宫与调的混同也可引起同宫调曲牌调式不一的现象（这现象对宋元以后宫调数逐渐减少也当有一定关系）。其次是依据曲牌旋律所用乐音音区高低和音域宽窄以定调高，并按照定调高低分类。这一方面的作用是比较明显的，仍以这四套曲牌用音情况为例（曲谱见后）。

1. 《骂曹》仙吕〔点绛唇〕套共有十二支曲，前九支（连〔六么令〕么篇），音域都是从1到5定正工（G）调；后三支转般涉调〔耍孩儿〕及〔一煞〕、〔尾声〕，音域是3—2，定小工（D）调，前后音域只差半音。如：

《鸟音》



2. «训子» 中吕〔粉蝶儿〕套，连〔上小楼〕么篇共有九支曲，音域由1到6或5，定大字(F)调。

3. «刀会» 双调〔新水令〕套，连〔雁儿落〕带〔得胜令〕共十支曲，音域由3到5，定上字(♭B)调。

4. «访普» 正宫〔端正好〕套，连子母调共十一支曲，前七支音域从6到2，定尺(C)调或上(♭B)调，后四支音域是从2到1，定六字(F)调或凡字(♭E)调。

后三套音域是：



从这四套定调情况看，音域过宽向下可伸展从小二度到纯四度，向上至多只能伸展一个小三度，各套音域都是比较接近的。因此说曲牌按宫调分类的依据之一是便于确定调高(笛色)，同宫组套或同笛色组套，都是为了避免由于曲牌旋律音域不同，或形成演唱困难、或须套中转调过多调性不统一，从这方面看曲牌依宫调分类还是非常科学的。关于宫调笛色论，过去曾有不少曲家论及。如吴梅《颐曲麈谈》说：“宫调者所以限定乐器管色之高低也。”华连圃《戏曲丛谭》说：“曲中所谓宫调，即限定某曲用某管色者也。宫调所以有定者，因笛之管色高下有定也。”童斐《中乐寻源》说：“腔之高下，应某律之均，是名为调。”

都有类似的见解。各宫调曲牌定调一般如下表所示：

宫 调		仙 吕	南 吕	中 吕	黄 钟	正 宫	双 调
调 门	南 北						
南 曲	小工 D	凡六 E	字 F	小尺 D.C	凡六 E	字 F	小尺 D.C
北 曲	正工 G.D	凡六 E	字 F	小尺 D.C	正工 G.F	尺字 C.D	正工 G.D

商 调	越 调	大 石	小 石	羽 调	般 涉
小工 D.F	小工 D	小工 D.C	小尺 D.C	凡六 E	字 F
六尺 F.C	凡六 E	字 F			小工 D

表中同一宫调两种调门，大多旦角、小生用稍高调门，老生、净角用稍低调门，这是常用的定调法。也有因戏剧情节发展，同一宫调曲牌定不同调门的，如上举四套中《访普》〔脱布衫〕以下三曲转用六字调或凡字调，即依戏剧情节发展段落不同而改动；又如同是北仙吕〔点绛唇〕《骂曹》定正工（G）调，《夜奔》定尺字（C）调，就是因正反调不同而定不同调门，定调也须因行当、戏剧情节和曲调变化而更动，因此调门也常是定而不死的。

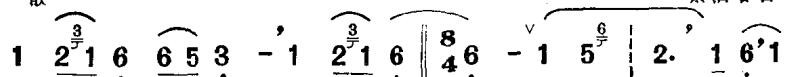
（二）调式结构

昆曲南曲用五声音阶，北曲用七声音阶，南曲北曲以曲牌为单位，都含有宫、商、角、徵、羽五种不同调式结构的曲牌，并且南北都以羽调式运用得最为普遍。现将南北各五种调式的曲牌各举一例简述如次：

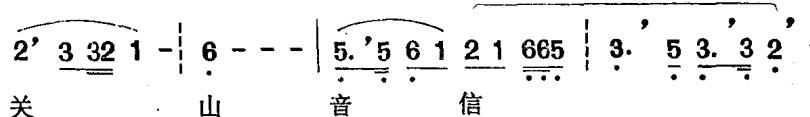
1.

南黄钟(啄木儿)(六字调)《琵琶记·辞朝》

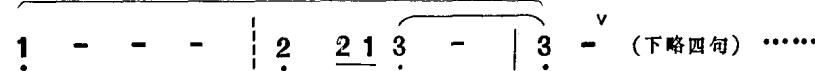
蔡伯喈唱



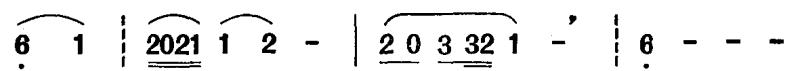
只 为 亲 衰 老， 妻 又 娇， 万 里



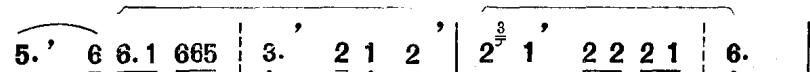
关 山 音 信



杳，



闪 杀 人 一 封



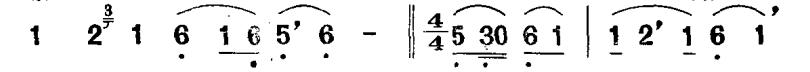
丹 风 诏。

五声羽调式。散起，带赠三眼板细曲，冠生蔡伯喈唱，表现蔡辞官不准思念双亲的激动情绪。

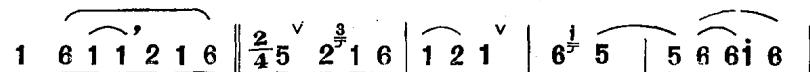
2.

南黄钟(画眉序)(正工调)《长生殿·絮阁》

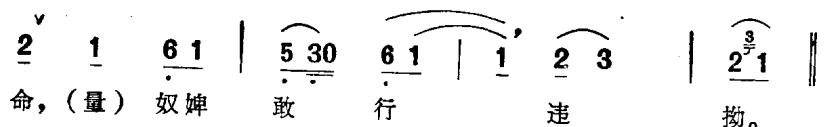
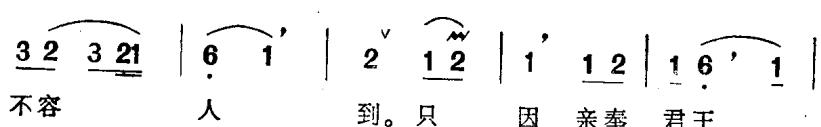
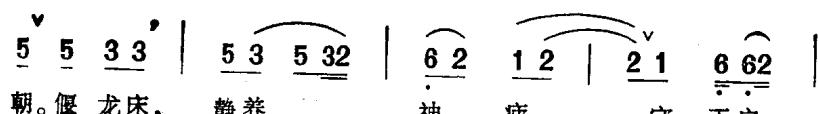
散



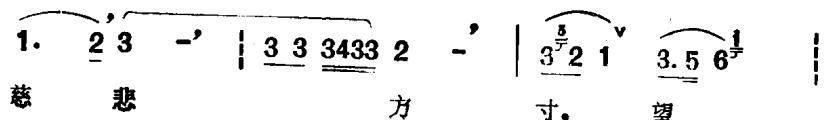
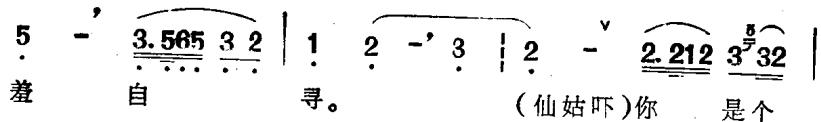
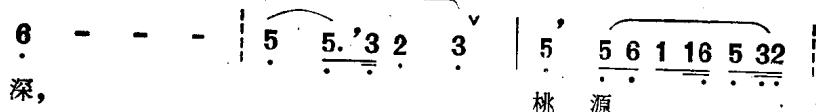
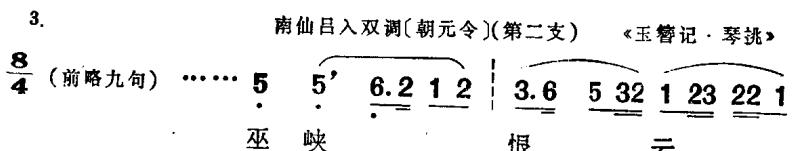
(只 为)政 勤 劳， 偶 尔 违 和

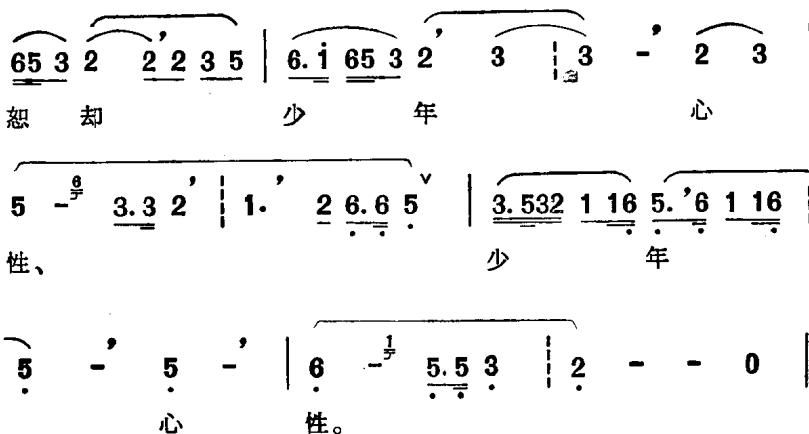


厌 烦 扰。爱 清 幽 西 阁， 暂 息 痴



五声宫调式。散起，由三眼板转一眼板，粗曲，高力士唱。
唐明皇偶宿翠华西阁，翌晨杨贵妃寻至，高力士拦劝时所唱。因情较急，故用宫调式和一眼板。





五声商调式。三眼带赠板，巾生潘必正唱，清新含蓄，为潘向陈妙常表达内心爱慕与歉意所唱。

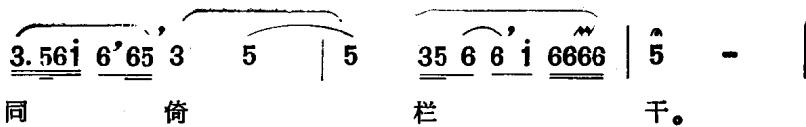
4. 南中吕(泣颜回)(第二支·换头) 《长生殿·惊变》

$\frac{4}{4}$ (前略五句) 1. 2 3 | 2 3 3 2 1 - | 1 6 6 1 6 |
 名 花 国

5. ' 61 2 5 i 65 | 3. 5 6 i 6' 65 3 5 | 3 5 0 6 6 6 6 5. ' 5 |
 色， 笑 微 微 常 得

32302 32302 3332 1. 2 1 2 | 3 5 2 1 | 6 65 3 |
 君 王 看。 向

2 3 2 - | 6 5 0 6 - | 5 6 65 3 5 | 5 3 5 3 2 |
 春 风 解 释 春 愁， 沉 香 亭



五声徵调式。三眼板，李杨御园小宴，杨曼唱李白《清平调》，曲调婉转多装饰，是优美的抒情唱段。此曲如改作一眼板同场齐唱，也可形成威武雄壮的气势。如：

南中吕(泣颜回) 《连环记·起布》

$\frac{2}{4}$ (前略六句、合头) 3⁵ | 1 2 | 5 3 6 |

看 长 江 浪 息

$\underline{5.} \underline{5} \underline{3} \underline{5} | \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{3} | 6^{\frac{1}{2}} \underline{6} \underline{5} | \underline{5} \underline{3} \underline{6} | 5$ ||

风 恬， 济 川 人 自 在 行 舟。

为吕布发兵同场齐唱，用大唢呐伴奏，气势雄壮。此曲已为各大剧种借用作主帅发兵、大军出动用。

南中吕宫(摊破地锦花) 《长生殿·埋玉》

$\underline{3} \underline{6} | \frac{2}{4} \underline{6} \underline{5} | \underline{3} \underline{2} | 1 \underline{6} \underline{10} \underline{2} | \underline{1} \underline{6} | \underline{1} \underline{6} |$ ||

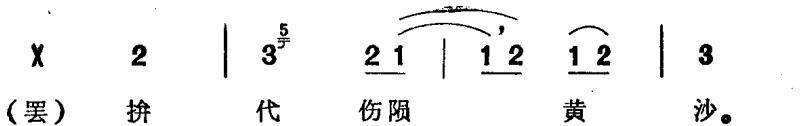
恁 喧 哗 我 一 谜 妆 葳

$\underline{5} \cdot \underline{6} | \underline{5} \underline{5} | \underline{6} \underline{5} | \underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{1} \underline{6} \underline{0} | \underline{1} \underline{0} \underline{1} \underline{6} | \underline{6} | \underline{3'} \underline{2} |$ ||

哑， 总 是 朕 差。现 放 著 一 朵 娇

$\underline{3} \underline{i} \underline{6} | \underline{i} \underline{6} | \underline{5} \underline{6} | \underline{5} \underline{5} | \underline{6} \underline{5} | 3. \underline{6} | \underline{6} \underline{5} | \underline{3} \underline{3} |$ ||

花， 风 雨 摧 残， 断 送 天 涯， 再 禁 加，



五声角调式，本出〔红芍药〕、〔会河阳〕、〔越恁好〕等曲都是角调式。此曲 $\frac{2}{4}$ 拍，急曲。写唐明皇携杨妃仓惶蜀道，六军不发，欲逼杀杨妃，唐难以割舍的情状。

昆曲北曲泛用七声音阶，大多运用自然音阶，五种调式都有运用，我们各选一短曲以见其调式结构如下：

6.
散

北仙吕(点绛唇) 《十五贯·监斩》

6 5 4 3 0 5 2 - | 2 2 1 7 2 6. 7 5 | 5 5 4 3. 5 2 |
 执法 严明， 德威 并行。 体民 苦，

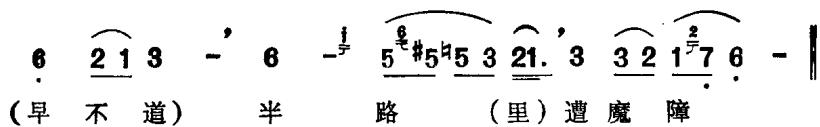
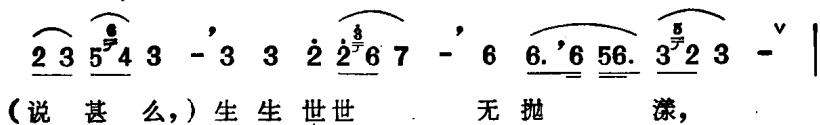
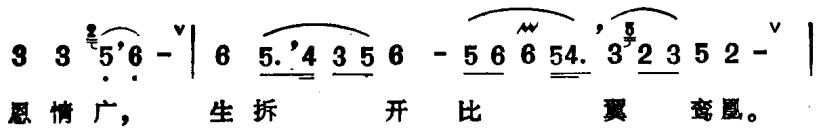
 3 1 2 3 5 5 | 6 5 6 5 , 2 2 1 7 6 5 | - |
 查察 民 情。 平生(愿) 效包 挹。

七声徵调式，词格“四、四、三、四、五”，五句四韵，一、三句落属音，其它句落主音。这是况钟刚出场监斩时所唱，因尚未审理案情，只作人物性格、思想和情绪的自我表白。

7.
散

北正宫(端正好) 《长生殿·哭像》

5 2 10 3 - , 2 1 7 6 - , 6 35. 6 - | 3 2 1 3 |
 (是 寡 人，)昧 了 他， 誓 盟 深， 负 了 他，



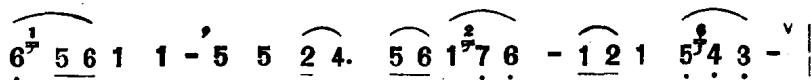
七声羽调式。原词格“三、三、七、七、五”，第二句用叠句。“路”字腔#5“叠腔”的装饰唱法，是“十二律奉七声”的用法。词意是平定安禄山之乱后，唐明皇由川西回到长安，用檀香木雕成杨玉环像哭祭时唱。

8.
散
北中吕〔粉蝶儿〕 《邯郸记·扫花》

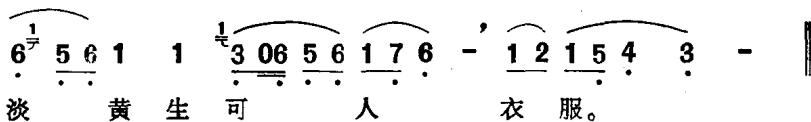
1 7 6 5. 4 3 3 3 2 1 1 - | 1 7 6 5 - , 5.6 5 6
秋色 萧疏，(下得来) 几

1 7 7 7 7 6 , 1 2 1 5 4 3 - | 5.5 6 5 - , 1
重云树。 卷沧桑，半

5 6. , 5 3 3 3 2 1.2 4 5. , 2 1 2 1 - |
叶浅蓬 壶。



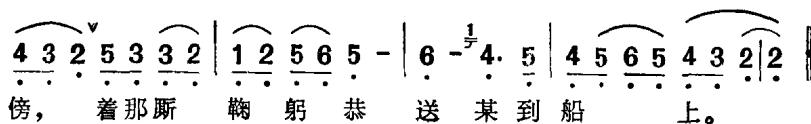
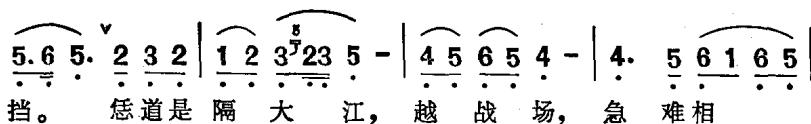
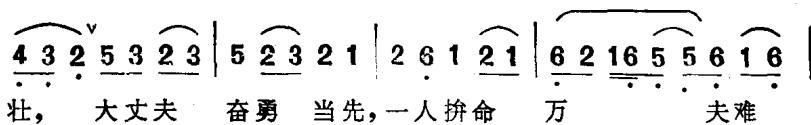
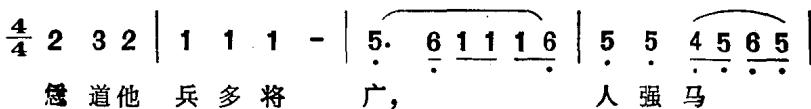
践朝霞, 乘暮靄, 一步捱一步。
 (刚则是)背上葫芦, 这



七声角调式。此曲是由三对变化发展的上下对句构成，上句落宫音，下句落角音，写吕洞宾奉东华帝旨，去尘世渡人接替何仙姑天门扫花时唱。

9.

北中吕(上小楼) 《单刀会·训子》



七声商调式，写关羽向关平追溯过去纵谈形势时所唱，起调毕曲都用商音，商音在曲中也具有下属羽调的意味，以屡次出现的终止结构“4 5 6 5 4 3 2”印象最鲜明。

北中吕(尧民歌) 《单刀会·训子》

10.

4 5 4 5 6. 1 | 2 - 1. 2 17 6 | 5 2 3 56 54 3 |

其 年 三 謁 卧 龙

2. 3 2 - | 2 2 3 5 3 2 | 1 - 1 2 3 |

岗， 已 料 定 鼎 足

5. 6 5. 6 | 1. 3 21 6 5. 6 | 5 3 2 2 3 2 12 |

三 分 汉 家

1. 2 1 - | 1 2 3 2 | 3 5 4 3 - |

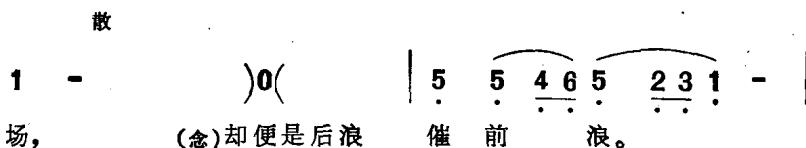
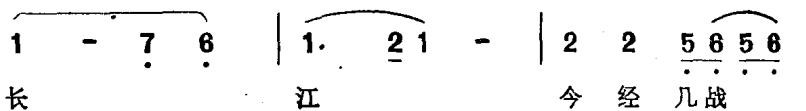
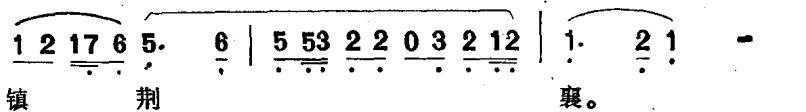
邦。 倦 哥 哥 称 孤

2 - 5. 6 54 3 | 5 2 3 56 54 3 | 2. 3 2 - |

道 寡 世 无 双，

2 2 3 5 5 | 3. 5 3 2 1 2 3 | 5. 6 5. 6 |

倦 关 某 匹 马 单 刀



七声宫调式，共五句，前四句是变化重复的两个上下对句结构，上句落2，下句落调式主音，末句具有补句性质，完全终止。内容同〔上小楼〕，为关羽追溯往事。

这五例都用的是自然七声音阶，由于昆曲继承了不少古代音乐和隋唐时期吸收的外来音乐，因此昆曲曲牌调式结构比较复杂，但不论是南曲的五声音阶，或北曲的七声音阶，绝大多数仍用的是自然音阶，一部分古音阶和燕乐音阶即不再举例。从上面调式运用的情况看，各种调式所表达的感情色彩，虽然不全像《唱论》调性标注那样“具体”，但羽、商、角调式较长于抒情，具有雅淡清逸或凄怆怨慕的色彩，而宫、徵调式则较长于表现雄浑有力或矛盾转激，调性色彩还是比较鲜明的。

(三) 调的变化

在套曲中为了表现剧情发展和不同人物性格的对比，常用曲调调式或调性的对比来表现，常用的方法可以归纳为以下几类：

1. 出宫犯调。在某一宫调的套曲中，使用了本宫调以外其它

宫调的曲牌叫做“出宫”。如《长生殿·弹词》原用南吕〔一枝花〕和〔梁州第七〕套，后面转入正宫〔九转货郎儿〕就叫“出宫”。出宫要求很严，有些曲家认为出宫是曲律所不许的。吴梅《顾曲麈谈》说：“若一套中前后曲不是同宫即谓出宫，亦谓犯调，曲律所不许也。”但《顾曲麈谈》随后又补充了一句说：“顾亦有所变化。”说明出宫犯调传统也不是绝对不许可的。《九宫谱定》说：“犯者，割此曲而合于彼曲之谓，别命以名，此知音者之能事。然未免有安有不安，不若犯本调为便；一犯别宫，音调必稍有异，或亦有即犯本宫，而不甚安者，宜审慎之。”《顾曲麈谈》所说“出宫，亦谓犯调。”实则出宫有可用的，也有不可用的，如下一节将要谈的“借宫”，实际上就是有条件的出宫；而“犯调”实际是北曲运用如南曲的集曲手法，如〔九转货郎儿〕就是在北曲曲牌〔货郎儿〕句段中间插入其它曲牌的某一部分，如二转插入〔卖花声〕、三转插入〔斗鹌鹑〕、四转插入〔山坡羊〕等等，就是北曲少见的犯调集曲的例子。

2. 同调借宫。“借宫”是在本宫曲牌中途、或本宫曲牌后面借用其它宫调曲牌的意思。但是所借曲牌的宫调必须是定调（笛色）与本宫相同的才可以入借。《顾曲麈谈》说：“所谓借宫者，就本调联络数牌后，不用古人旧套，别就它宫翦取数曲（但必须管色相同者）接续成套是也。如王实甫《西厢记》用正宫〔端正好〕、〔滚绣球〕、〔叨叨令〕、〔倘秀才〕后，忽借用般涉调〔耍孩儿〕以联成套数，此惟神于曲律者能之。元人似此者正多，但可用其成法，切不可自行联套，致贻画虎之讥也。”其实元人所用也不是只要管色（定调）相同的宫调，它所含的全部曲牌都可以无条件地入借，如某些专用曲牌就不可入借。笛色相同

的宫调，也只是有数的某一些曲牌可以入借。如：

- (1) 正宫可借中吕的〔叫声〕、〔鲍老儿〕、〔十二月〕、
〔尧民歌〕、〔快活三〕、〔朝天子〕等曲；
可借仙吕的〔村里迓鼓〕、〔元和令〕、〔上马娇〕、〔胜葫芦〕
等曲。

(2) 仙吕可借双调的〔得胜乐〕。

- (3) 中吕可借正宫〔脱布衫〕、〔小梁州〕、〔六么遍〕、
〔白鹤子〕、〔滚绣球〕、〔倘秀才〕、〔蛮姑儿〕；〔穷河西〕、〔呆骨
朵〕、〔伴读书〕、〔笑和尚〕、〔双鸳鸯〕；

可借般涉〔耍孩儿〕(最常用)、〔哨遍〕、〔墙头花〕；可借仙
吕〔六么序〕、〔后庭花〕。

(4) 越调可借仙吕〔醉中天〕、〔醉扶归〕。

- (5) 商调可借仙吕〔后庭花〕、〔青哥儿〕、〔双雁儿〕、
〔柳叶儿〕、〔上京马〕、〔四季花〕、〔元和令〕、〔上马娇〕、〔游四
门〕、〔胜葫芦〕；

可借双调〔春闺怨〕、〔雁儿落〕、〔得胜令〕、〔牡丹春〕、
〔秋江送〕；

可借正宫〔小梁州〕；

可借中吕〔山坡羊〕；

可借黄钟〔节节高〕、〔四门子〕。

(6) 南吕可借双调〔水仙子〕、〔荆山玉〕、〔竹枝歌〕；

可借黄钟〔神仗儿〕。

(7) 双调可借南吕〔干荷叶〕、〔梧桐树〕、〔金字经〕；

可借仙吕〔金盏儿〕；

可借中吕〔卖花声煞〕。

借宫一般止限用于剧曲，散曲套数例不借宫。

3. 移宫转调。戏剧情节的发展可以用同宫曲牌旋律的各种变化来适应，也可以运用移宫转调的方法来表现，如戏剧情节或气氛有比较大的转折，就不仅可以用“借宫”，转用其它宫调的曲牌，而且还可以改变调高或调性，运用调的对比来表现，如《长生殿·埋玉》折，开场是众羽林军干念南吕过曲〔金钱花〕，众官娥及高力士引唐明皇、杨贵妃等上，改用中吕〔粉孩儿〕套，定小工调（ $\text{F} = \text{D}$ ），后六军不发、扑杀杨国忠以及逼死杨贵妃等，全部唱的是中吕过曲，并以唐明皇连唱〔尾声〕结束全套。这些情节的发展主要用板的变化（由散板、一眼板到有板无眼的流水板）速度变化及曲调繁简变化等来表现，当杨贵妃死后，矛盾暂告平息，六军又拥唐明皇凄惨地往西川进发，情绪、节奏有了较大的变化，这时转入了仙吕入双调过曲〔朝元令〕，改定乙字调（ $\text{G} = \text{A}$ ）一眼带赠板，同场齐唱，即作了移宫转调的变化——由流水板 F 角调的〔越恁好〕、B羽调的〔红绣鞋〕经尾声接转一眼带赠板B商调的〔朝元令〕。

转调可用于曲牌与曲牌之间，也可以在同一曲牌内部转调，这和一般通用的转调（Modulation）涵义相同。如《长生殿·小宴》即用由近而远的转调，表现李隆基与杨玉环由初饮到醉饮的过程。《小宴》折是中吕南北合套，剧中表现李、杨饮酒有五个层次，即浅斟低唱（初饮），蔬果清饌（再饮），巨觞痛饮、尽情狂饮和醉饮回宫。这段戏除作为插曲歌唱《清平调》用南曲〔泣颜回〕外，共唱了三支曲牌〔石榴花〕、〔斗鹤鹑〕和〔扑灯蛾〕，前二曲各分两段，连〔扑灯蛾〕共五个部分，分别表现了《小宴》的五个层次。原曲是：

(石榴花)小工调(1=D)

(一)

散

6 7 6 - , 5⁶ 2 2 - || 4/4 3. '5 3.212 1.2 17 6 |

(不 劳 慊) 玉 纤 纤 高 捧

5. '5 4 5 6 5 0654 | 3 - ^ 56 1² 6 5 3 |

礼 仪 烦, (只 待 借)

56 5 0654 3 - | 3. '5 3.212 3 23 2212 |

小 饮 对 眉

1 - ^ 5 61 65 3 | 56 5 0176 1 - |

山。 (俺 与 慊) 浅 蹑

5. '5 45 6 3.5 3 | 2 3 1' 2 3 23 2212 |

低 唱 互 更

1 - ^ 5 5 | 4 4444 5 - |

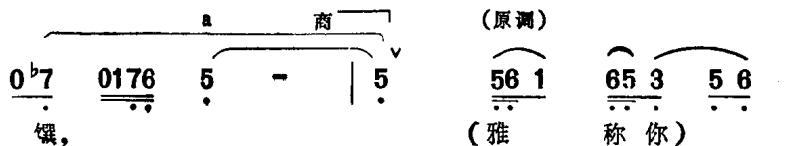
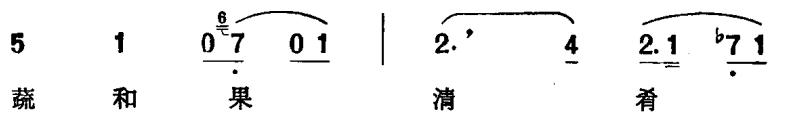
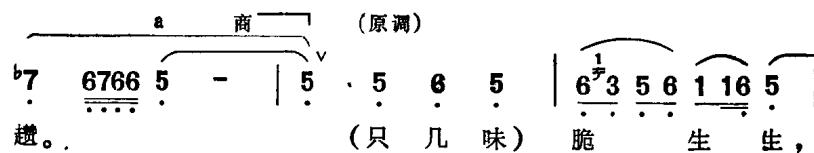
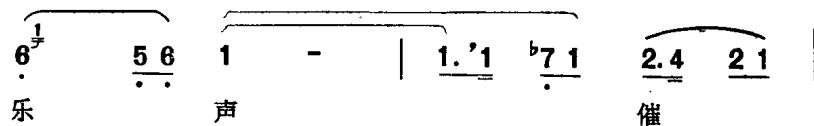
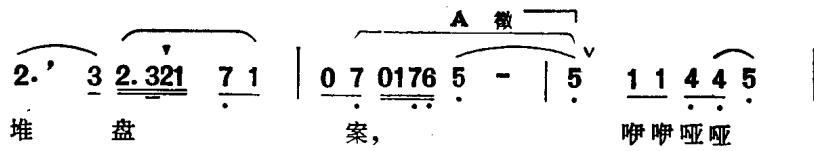
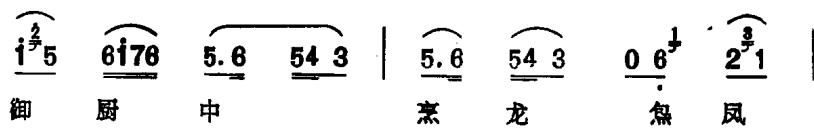
番, 三 杯 两 盞,

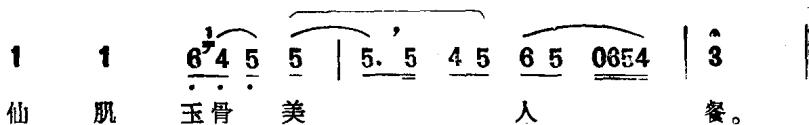
1. 4⁵ 1. '1 b7 6 | 1

遣 兴 消 闲。

5 6¹ 5 | 6¹ 3 5 6 1 16 5 | 5 5 6¹ 5 6 |

(回 避 了) 御 厨 中, (回 避 了)

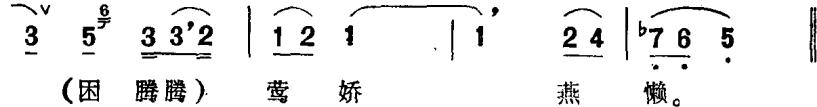
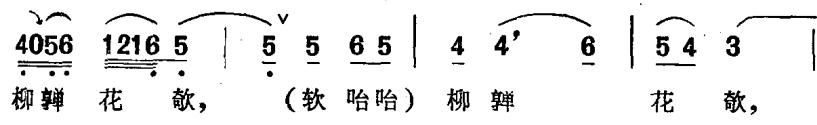




此曲第（一）部分从原调开始，到“三杯两盏”处转入下属调；第（二）部分前七小节是A徵调，这乐句4音只作为经过音短暂出现，而从“咿咿哑哑”处运用“紧角为宫”转入a商调，4音已成为调式的宫音；特别是第九、第十小节闰音（ b7 ）两次出现，新调调性得到了充分的肯定；后面原调、下属调交替进行，以调性的屡转写李隆基已有酒意，笔法是颇为传神的。



(我这里) 无 语 持 筊仔 细 看， 妙！(早只 见)



这是〔斗鹤鹑〕的最后一部分，本曲的前一部分用D宫系统的角调式，这一部分则转用了下属调G宫系统的a商调。特别是此曲节拍紧凑，改为 $\frac{2}{4}$ 拍，节奏变化细碎而频繁，用这些手法来加强李隆基痛饮、狂饮和酒多昏惑的描写、笔法也是非常精彩的。

下面是杨玉环醉酒后唱的〔扑灯蛾〕，此牌原是南曲，现在

不仅变为七声音阶的北曲，并已由前曲小工调的下属调〔斗鹤鹑〕突然转入小工调的上属调。如：

〔扑灯蛾〕小工调(1=D)

(态 恍 恍) 轻 云 软 四

肢， (影濛濛) 空 花乱 双 眼；

(娇 怯怯) 柳 腰 扶 难 起，

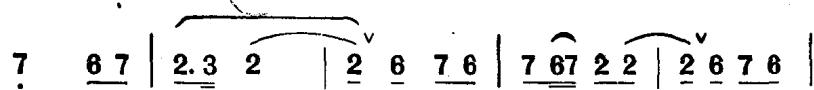
(困 沉 沉) 强 拾 娇 腕。

本曲已泛用七声，唱作北曲，不仅旋律增用了大量小腔，使旋律更形柔媚宛转，在调式调性方面，属商(b商)和主羽(B羽)也显得游移模糊，使醉杨妃朦胧娇软的神态，得到传神的描写。

《小宴》后急转《惊变》。鼓声乍起，李隆基闻报惊恐万状，北曲〔上小楼〕突转上方大二度远关系调。如：

〔上小楼〕小工调(1=D)

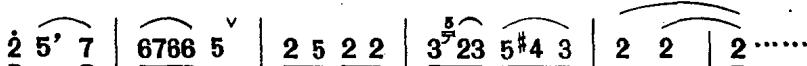
(恁 道) 失机的 哥 舒 翰， 称兵的



安 禄 山， (赤紧的) 离了 渔阳， (赤紧的)

(渐慢)

(原速)



离了 渔 阳， 陷了 东 京， 破了 潼 关。

前二句用“慢宫为羽”转入上方大二度调，后三句神魂稍定转回小工调的近关系调A调，这些转调都是为了对人物精神状态的变化作细致地描写，这些现实主义的忠于表现一定内容的表现技巧，正是我们应该学习、研究并作为创作实践时的参考的。

这些转调的写作技巧除了一般通用的上下五度转调外，还用了在我国民族民间特别是古典器乐曲常用的转调手法“紧慢转调法”，如〔石榴花〕、〔斗鹌鹑〕即用的“紧角为宫”转调，即把原调的角(3)音升高半音，当作新调的宫(1)音。如：

原调： i 3 5 6 | i - |

紧角为宫： i 4 5 6 | i - |

原调旋律是〔石榴花〕(二) $\frac{1}{6} 3 \frac{5}{6} 1 \frac{1}{6} 5 \frac{5}{6}$ 旋律的
御 厩 中，

前数音，紧角为宫旋律则是同曲第七、八小节旋律的简化，如：

$\frac{1}{1} \frac{4}{4} 5 | \frac{6}{1} \frac{5}{6} 1 -$

咿 呀 呀 乐 声

〔扑灯蛾〕则用“慢宫为角”转调，即把原调的宫(1)音降低半音，当作新调的角(3)音。如：

The image shows two musical staves. The top staff is labeled "原调：" (Original Key) and has notes 5, 6, i, 2, 6, i. The bottom staff is labeled "慢宫为角" (Slow Gong mode as Jue) and has notes 5, 6, 7, 2, 6, 7. Below the staves is a transcription of the notes into a Western-style staff.

慢宫为角旋律是〔扑灯蛾〕 $\overbrace{5.6} \overbrace{7287}$ | 2 按首调写法实为
软 四 肢

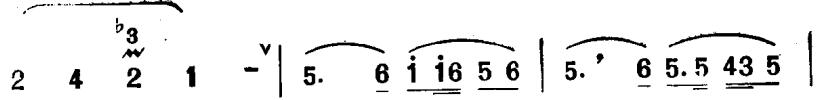
$\overbrace{1.2} \overbrace{3523}$ | 5，即把7音当作新调的3，转入3上属调。这两种
软 四 肢

转调是“宫——角”关系上下五度的转调。

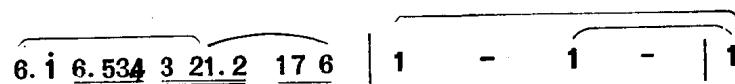
〔上小楼〕前二句是“慢宫为羽”转调，即把宫(1)音降低半音，当作新调的羽(6)音，形成向上方作大二度的转调。后三句又转回到原调“慢宫为角”的E徵调。

昆曲中也有向下方作大二度移位性转调的运用，例如《邯郸记·扫花》〔赏官花〕就有这种用法。

The image shows a musical staff with notes 7, 6, i, - followed by a measure with 4, 4, 5, 4, 4, b324. The next measure starts with 5, b7, 5, 42, 321, 7.1, 765. Below the staff are lyrics: 翠凤毛翎扎带.



义， 闲 踏 天 门



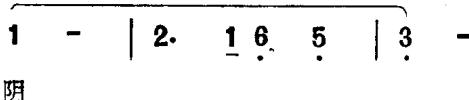
撒 落 花。

“毛翎札帚”四字腔就是“天门撒落”四字腔向下方作大二度移位转调的形态，据说这是名曲师殷桂深因为觉得两句严格重复的旋律单调故作调的变化，以增色彩，就相沿袭用下来。

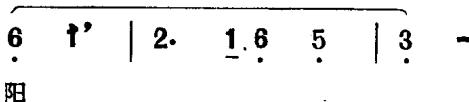
第五章 腔 格

(一)四声与腔格

昆曲是一个发展成熟的剧种，在长期艺术实践中，对解决字正与腔圆的矛盾方面，积累了丰富的经验。一般地说昆曲唱腔常是在腔的开始部分就把唱字的四声阴阳交待清楚，而后才进入拖腔或主腔。这唱腔开始交待字音四声阴阳的部分，习惯叫做“腔头”或“出口腔”。如下面阴平声字腔：



如改作阳平声字腔，只须把前二拍改作由低而高即可。如：



腔头常随唱字的四声调值而变化，腔的中间部分叫“腔腹”，一般变化较小，而腔的尾部又常因过渡到另一字腔，也常须加用所谓“联络腔”，这就是昆曲带拖腔的字腔基本的结构形式。在不用拖腔所谓“字多腔少”的腔中，有另外的处理方式，后面还将谈到。

昆曲依照唱词字音四声阴阳配制唱腔的格律，昆曲传统称之为

为“四声腔格”，四声腔格又因南北曲唱字读音的不同而有所变异。我们先谈南曲，再谈北曲，在这之前还须把必要的知识性的问题先作一些说明。

由于昆曲形成过程中的某些历史原因，和受了某些北音影响，它的腔格既不全同于普通话的调值，也不全同于以苏州话为代表的吴语调位。如苏州、昆山一带语言调值和普通话调值对比起来看，阴平和阳平差别比较小，而上声和去声则差别较大。如：

普通话四声调值	i	-		<u>6</u> i.		<u>53.</u> 6		<u>i</u> 3.	
	阴	兵	边	阳	强	防	上	马	况
苏州话四声调值	i	-		<u>3</u> 5.		<u>i</u> 3.		<u>i</u> 3 5	
				(5	3.)			

从上面对照看苏州话调值和普通话调值主要差别在：

- (1) 阳平——苏州话低于普通话，但两者都是升调。
- (2) 上声——苏州话调值和普通话去声调值相同或略低。
- (3) 去声——苏州话调值和普通话上声调值略同，但升降幅度可相同，也可稍小。

昆曲字音分韵从元末到清代中叶几经变化，南曲逐步定为“平上去入，各分阴阳”八种声调（其基本腔格是：

- (1) 阴平——高平调，单长音，如 i -

花

(2) 阳平——单音低，多音可逐步上升，如： $\overbrace{5 \ 6} -$
浓

(3) 阴上、阳上——阴比阳高，腔型相同，可用降调，如：

$\overbrace{5 \ 3 \ 6}$ 或降而发升 $\overbrace{\begin{matrix} 5 & 3 \\ \cdot & \cdot \end{matrix} \ 5 \ 6}$
雨 好

(4) 阴去——起音高，加豁音，再落比起音低一音的音。

如： $\overbrace{2 \ 1 \ 6} - |$
遍

(5) 阳去——起音低，加豁音，再落比起音高一音的音。

如： $\overbrace{5 \ 6} -$
淡

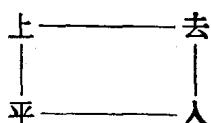
(6) 阴入、阳入——与阴平、阳平同高，音出口即断，短促急收藏。

基本腔格虽如此，但曲词中声调不同的字所配旋律的用音，又不是绝对地某声调的字固定配以某绝对音高的音，而是依据旋律起伏，依据前后词曲关系而定的一种比较高低的关系，如以音平声字作为起点来看，它本身即可依曲牌旋律用音的高低选用1、6、5、3、2、1、6任一音作为起音，其它各种声调的字也都可以按阴平声字用音高低定出本字字音的比较的高低音来，如下表所列：

昆曲四声腔格用音高低升降比例表

四声阴阳		四声腔格用音高低升降的比例							说 明
阴 平	6	1	2	3	5	6	i		阴入阴平同高，入 声音短促作 6 0
阴 入									1 0 等等
阳 平									
阳 入	5, 3	6, 5	1, 6	2, 1	3, 2	5, 3	6, 5		比阴平低一、二音， 入声短促。
阳 上									
阴 嘴 腔	$\frac{650}{\cdot \cdot}$	$\frac{160}{\cdot}$	$\frac{210}{\cdot}$	$\frac{320}{\cdot}$	$\frac{530}{\cdot}$	$\frac{650}{\cdot}$	$\frac{160}{\cdot}$		
阴 腔	$\frac{530}{\cdot \cdot}$	$\frac{650}{\cdot \cdot}$	$\frac{180}{\cdot}$	$\frac{210}{\cdot}$	$\frac{320}{\cdot}$	$\frac{530}{\cdot}$	$\frac{650}{\cdot}$		在阴平基础上或较 阴平低一音加嘴腔
上 哮 腔	$\frac{2}{5}$	$\frac{3}{6}$	$\frac{5}{1}$	$\frac{6}{2}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{2}{5}$	$\frac{3}{6}$		或喉腔。
阳 舒 腔	$\frac{2}{6}, 1$	$\frac{3}{1}$	$\frac{5}{2}, 2$	$\frac{5}{3}, 3$	$\frac{6}{3}, 5$	$\frac{1}{5}, 6$	$\frac{2}{6}, 6$	$\frac{3}{1}, 1$	在阴平基础上加舒 腔，或高一、二音 加箫腔。
阴 腔	$\frac{2}{1}, 2$	$\frac{3}{2}, 3$	$\frac{5}{3}, 5$	$\frac{5}{5}, 6$	$\frac{6}{5}, 6$	$\frac{1}{6}, 6$	$\frac{1}{1}, 1$	$\frac{2}{1}, 2$	比阴平高一音或高 二、三音加箫腔。
阴 去	$\frac{5}{3}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{2}{1}$	$\frac{3}{1}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{6}{3}$	$\frac{5}{3}$	

昆曲唱字四声阴阳标号作：



阴声作“。”，阳声作“・”。如：

天——阴平声 田——阳平声

淡——阳去声 遍。——阴去声

月。——阳入声

下面将南曲、北曲各归纳成几条四声腔格规律分述于次。

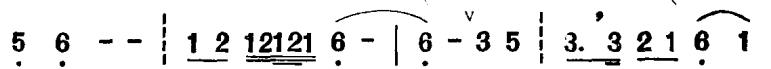
(二) 南曲四声腔格

为了使曲例比较集中，南曲曲例多选自《玉簪记·琴挑》中的四支〔懒画眉〕，现在先将此曲每一唱字注明四声阴阳，对照写如下，以供查对曲例参阅。

《玉簪记·琴挑》南曲四声腔格

散

第一支	3	3	-	8	3	5	5	6	65	3	1	3	2	1	6	1	2.	1	6	5
	.	.	.	4	3	5	6	6	5	3	1	3	2	1	6	1	2.	1	6	5
月。明。云。淡。露。华。																				
第二支	5	3	3	5	6	53	5	665	3	1	3	2	1	6	1	2.	1	6	5	
	53	5	665	3	1	3	2	1	6	1	2.	1	6	5	
粉。墙。花。影。自。重。																				
第三支	6	6	6	5	665	3	6	6	5	6	1	-	2.	1	6	5				
	.	.	.	5	665	3	6	6	5	6	1	-	2.	1	6	5				
步。虚。声。度。许。飞。																				
第四支	5	3	5	6	53	5	665	3	1	3	2	1	6	1	2.	1	6	5		
	.	.	.	53	5	665	3	1	3	2	1	6	1	2.	1	6	5			
朱。弦。声。杳。恨。溶。																				



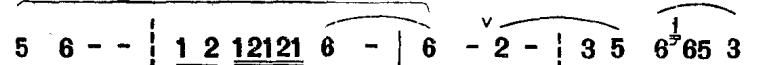
浓， 。欹 °枕



重， 帘 °卷



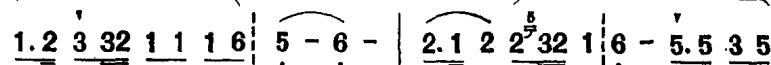
琼， 乍 听 °



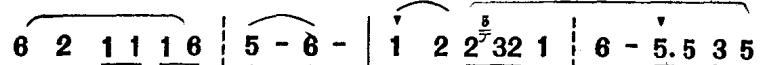
溶， 长 叹 °



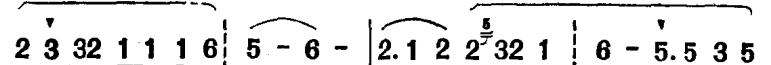
愁 听 四 ° 壁。



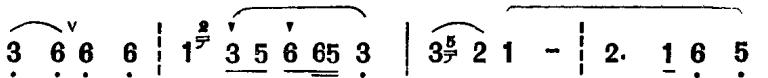
。残 荷 °以 殿



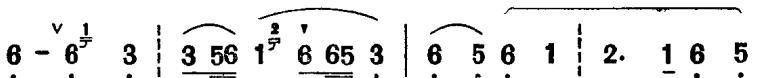
。还 疑 别：院 °



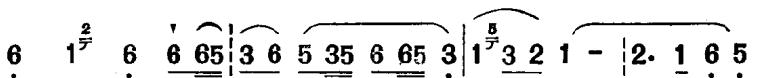
。空 随 °几 阵



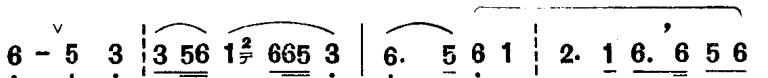
蛩，。伤。秋 宋玉。 赋。西



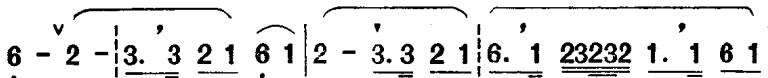
风，抱。琴。弹 向。 月。明



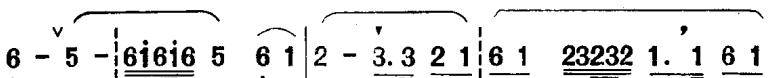
风，(听)。凄。楚。楚 那。声



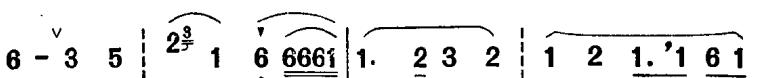
风，仙。郎。何 处。 入。 帘



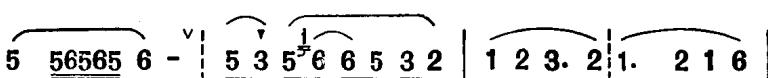
风，落。 叶。惊。 残



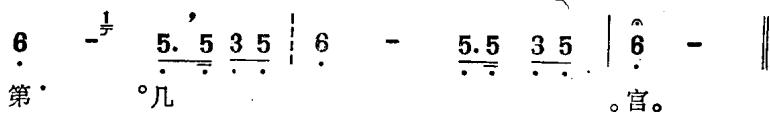
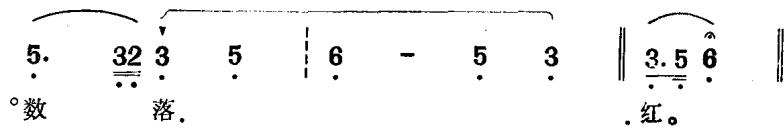
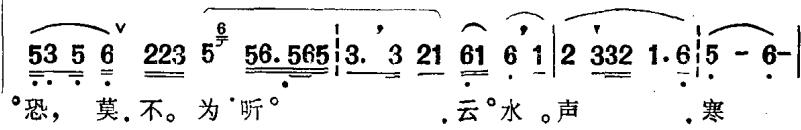
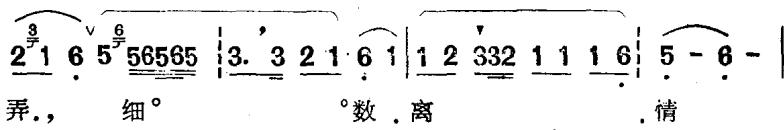
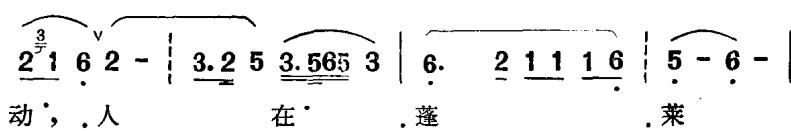
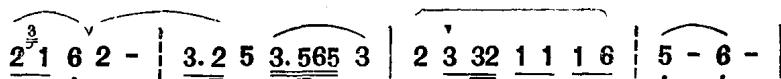
中，香。袅。金 猫



中，谁。家 夜。 月。 琴 三



枕，早 是。 人。 惊



〔懒画眉〕有古体有近体，古体仄起，近体平起，《九宫大成南北词宫谱·注》：“〔懒画眉〕其体有二，起句首四字，有用仄仄平平者，系古体；有用平平仄仄者，系近体。第四句或作五字句，或作七字句，皆异处也。”常见曲谱如《琵琶记·赏荷》用古体，《牡丹亭·寻梦》及本曲是近体。〔懒画眉〕是细曲，多生且用，曲宜叠用。其格律是：“七、七、七、五、七”，其用韵及四声是：

丁 — — — — 韵	上应仄可平
上 — — — 韵	丁应平可仄
上 — — 叶	
上 — — 叶	
— — — — 韵	

1. 南曲单字简腔腔格

有如下三条基本要求：

第一条：阴平、阴入可通用，阳平、阳入可通用，大多情况是阴平，阴入比阳平，阳入略高。

阴平比上声高，比阴去低。

阳平和上声可同高，也可以稍高，比阴去低。如：

① 3 3 — “月”阳入，“明”阳平，二字腔同高。
月 明

② 5 3 5 | 6 53. “朱”阴平，“弦”阳平，朱高弦低。
朱 弦 声 杏 “声”阴平，“杏”上声，声高杏低。

③ 6 3 — “抱”阳去，“琴”阳平，抱高琴低。
抱 琴

第二条：阴上可用阳上腔格，也可以比阳上高一音（加“嚯腔”）

上声较平、去声略低，或大低（加“嚯腔”）。

① 6 53. “花”阴平，“影”阳上，花比影高。
◦ 花 影

② 5 3 5 6 “早”阴上，“是”阳去，是比早高。
◦ 早 是

③ 6 - 5.5 3 5 “第”阳去，“几”阴上，第比几高。
◦ 第 ◦ 几

第三条：阳去在阴去音位较低时，可以用阴去腔格；阴去一般比阳去高一音或大高。

去声字比平声字略高或大高（加“豁腔”，阳去可以在阴平字音上加“豁腔”）。

① 6¹ 6 “步”阳去，“虚”阴平，二字同高，步加“豁腔”。
◦ 步 ◦ 虚

② 6¹ 3 “抱”阳去，“琴”阳平，抱比琴大高。
◦ 抱 ◦ 琴

③ 3⁵ 2 1 - “赋”阴去，“西”阴平，赋比西高。
◦ 赋 ◦ 西

④ 1² 3 0 “宋”阴去，“玉”阳入，阳入阳平同高，故宋。玉

宋比玉大高。

2. 南曲单字繁腔腔格

为了增强行腔的音乐性，为了比较好的过渡到下一字腔，可以在简腔腔格基础上，发展成为繁腔格。仍以《琴挑》的〔懒画眉〕为例。

第一条：在阴平单音基础上，顺次上行一音再回本音，或顺次上行一音再依次下行数音。如：

i → i 2 i → i 2 i 6 5 等等；或 6 → 6 i 6 → 6 i 6
5 3 等等。余类推。实例：

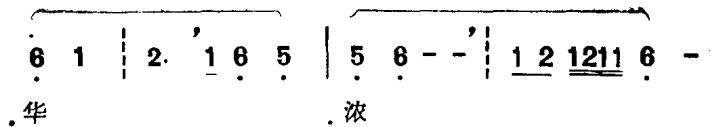
The image shows four musical examples labeled ① through ④, each with a bracketed sequence of notes and a corresponding character name below it.

- ① 香: The notes are 5 - | 6 5. The first note is a single stroke, and the second is a double stroke.
- ② 西: The notes are 1 - | 2. 1 6 5. The first note is a single stroke, and the second is a double stroke.
- ③ 故: The notes are 3 5 | 3. 3 2 1. The first note is a single stroke, and the second is a double stroke.
- ④ 芳: The notes are 2 | 3 32 1 1 1 6. The first note is a single stroke, and the second is a double stroke.

各例虽节奏不同，腔的长短不同，但音的进行都合上述要求。

第二条：阳平第一音稍低，第二音上行一、二音（或作二音以上跳进），或顺次上行二、三音以至多音，再顺次下行数音。阳入与阳平同，但第一音须顿断，有行腔是“断而后连”。如：

5→5 6→5 6 i 6 5 3 等等；或 3→3 5→3 5 6 5 3 2 等等；余类推。实例：



二字腔格都是顺次上行二、三音，再顺次下行数音。

第三条：上声，有三种处理方式：

第一种“囁腔”处理方式，如：

5 30 → 5 30 5 6，2 1 → 2 1 2 3 等等，余类推。实例：

① 5 3 5 6 6 5 3
°影

② 6. 6 5 6
°许

第二种“哼腔”处理方式。如：

1 3 → 1 3 5 等等；5 6 → 5 6 1 等等。不举例。

第三种：低起，步步升高，阴上阳上皆通用，大多情况用于阳上。如：

3 5 6 -， 5 6 1 - 等等。实例：

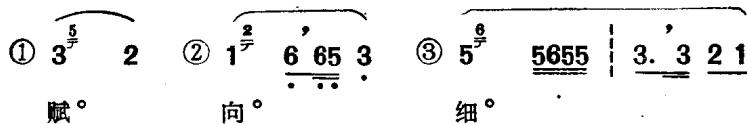
6 1 阴上，由低而高。

°枕

第四条：阴去由高而低，或加“豁腔”，第二正腔仍下行。
如：

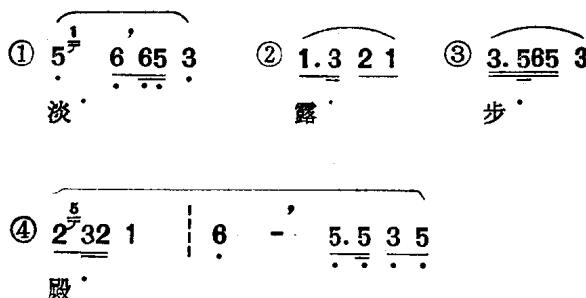
2 1 6 → 2 1 6 5 3 等等；6 1 5 3 → 6 1 5 3 2 1 等等。

余类推。实例：



阳去第二音跃高二、三音（可作“豁腔”），而后再顺向下
行。如： $5 \ i \ 6 \ 5 \rightarrow 5 \ i \ 6 \ 5 \ 3 \ 2 \ 1$ 等等。

$3 \ 6 \ 5 \ 3 \rightarrow 3 \ 6 \ 5 \ 3 \ 2 \ 1 \ 6$ 等等。余类推。实例：



各例第二音都跃高二三音，再顺向下行。

3. 南曲腔格的变化

同声调字相连，腔格须作适当的变化。

第一种情况：二阴平相连，腔格常作繁简变化。具体用法凡在句首往往是第一字用简腔，第二字用繁腔。如：“ $5^{\vee} 5 \ 6 \ 5$ ”等等。如用在句末则大都第一字用稍高稍繁腔，第二字用稍低的简腔。如： $2 \ 3 \ 2^{\vee} 1 \ -$ 等等。也可用二简腔同高相连。如：

$6 \ . \ 6 \ . \ 6 \ . \ \overbrace{\underline{\underline{6 \ 65}}}$ 等即是。
伤。秋。凄。凄

等二种情况：二阳平相连作： $2^{\vee}2\ 3$ ， $5^{\vee}5\ 6$ 等等。或作

- $1\ 3^{\vee}2\ 3$ ， $3\ 6^{\vee}5\ 6$ 二字皆本格等等。如：① $\begin{array}{c} \overset{2}{6} \\ \cdot \end{array} \quad 3 \quad | \quad \begin{array}{c} \overset{2}{3} \\ \cdot \end{array} \overset{2}{5} \overset{2}{6} \end{array}$
抱 琴 弹
② 叹沉溺 $\begin{array}{c} \overset{2}{1} \quad \overset{2}{2} \quad \overset{2}{3} \quad \overset{2}{5} \end{array}$ 救（《掷戟》），③ $\begin{array}{c} \overset{2}{1} \overset{2}{3} \quad \overset{2}{2} \overset{2}{3} \end{array}$ 蔡邕启
谁 援 郎 臣

（《辞朝》），

以①②两种格式用得比较经常。

除上列处理方法外，二阳相连还可以：

- (1) 二阳一作阴：① $\begin{array}{c} \overset{2}{6} \quad \overset{2}{6} \quad 1 \end{array}$ | ② $\begin{array}{c} \overset{2}{6} \quad \overset{2}{5} \quad \overset{2}{6} \quad 1 \end{array} | \begin{array}{c} \overset{2}{2} \quad \overset{2}{1} \quad \overset{2}{6} \quad 5 \end{array}$
. 黄 堂, . 盈 盈

- (2) 二阳皆繁腔，腔前都须交待腔格

$\begin{array}{c} \overset{2}{6} \quad \overset{2}{1} \quad \overset{2}{6} \quad 5 \end{array} | \begin{array}{c} \overset{2}{5} \quad \overset{2}{6} \quad - \quad \overset{2}{1} \end{array} | \begin{array}{c} \overset{2}{6} \quad - \quad - \quad - \end{array}$
. 娘 行

- 第三种情况：二上声相连，前一字不可揭高，三上相连中间一字不可揭高。如：(1) $\begin{array}{c} \overset{2}{3} \overset{2}{6} \quad \overset{2}{5} \overset{2}{3} \overset{2}{5} \quad \overset{2}{6}' \overset{2}{6} \overset{2}{5} \quad 3 \end{array}$ (2) 绣房中 $\begin{array}{c} \overset{2}{6} \quad \overset{2}{1} \overset{2}{6} \overset{2}{0} \end{array}$
楚 楚 袪 袪
 $\begin{array}{c} \overset{2}{2} \quad \overset{2}{3} \quad \overset{2}{5} \end{array}$ 香烟喷（《荆钗记》）。

- 第四种情况：二去相连前一字作阴平；三去相连中间字高揭。如：(1) “ $\overset{2}{i} \quad \overset{2}{i} \quad \overset{2}{6} \overset{2}{5}$ ”（《琵琶记》）这是阴去相连。
岁 岁 年 年

(2) “ $\overbrace{6^{\frac{1}{2}}} 5 \quad \overbrace{3^{\frac{6}{2}}} 5 -$ ” (《玉簪记》) 这是阴去阳去相连。
意。乱。

(3) $\overbrace{1^{\frac{5}{2}}} 3 \quad \overbrace{2^{\frac{8}{2}}} 1 \quad | \quad \overbrace{6 \quad - \quad 5 \quad 3} \quad | \quad$ (《连环记》) 这是阳去阴
泪暗。弹

去相连。(4) “ $\overbrace{1^{\frac{5}{2}}} 3 \quad | \quad 2 \quad 1 \quad \overbrace{5^{\frac{1}{2}}} 6$ (《浣纱记》)” 这是二阳去相
为甚。登山涉水

连，通常后一阳去用阴去腔格。

(三) 北曲四声腔格

1. 北曲特有腔格

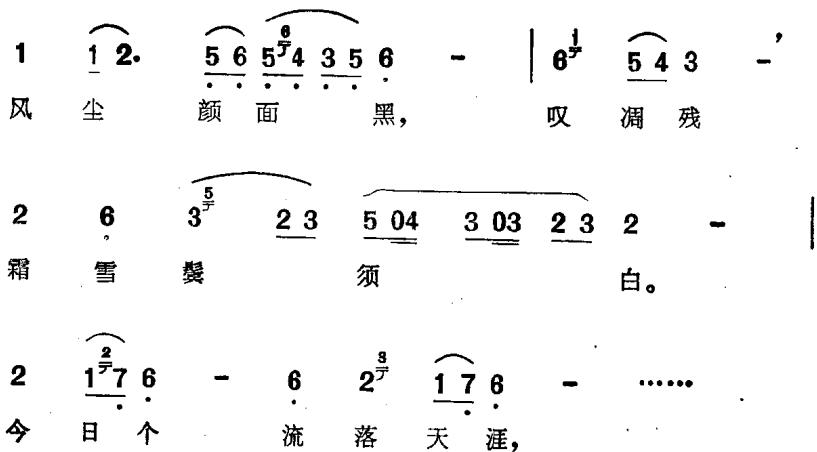
北曲四声腔格比南曲腔格宽，处理方法也和南曲不尽相同。
具体区别有五：

第一：北曲用七声音阶，南曲用五声音阶，不仅正腔如此，
装饰小腔也如此。如去声字南曲腔格作 $i^{\frac{1}{2}} 6$ ， $5^{\frac{6}{2}} 3$ 等等，
北曲则作 $i^{\frac{2}{2}} 7$ ， $5^{\frac{6}{2}} 4$ ， 3 等等。如：

《长生殿·弹词》北南昌(一枝花)

$\overbrace{2 \quad 1} 3 \quad 3 -$ ， $\overbrace{5 \quad 4} 3 -$ ， $6 \quad \overbrace{2^{\frac{8}{2}}} 1 \quad 2 \quad 3 -$ | $3 \quad \overbrace{2 \quad 1} 3 -$
不提防余年值乱离，逼拶得

$\overbrace{3 \quad 5} 6^{\frac{1}{2}} 5 \quad 4.$ 3 $\overbrace{3 \quad 2} 1^{\frac{2}{2}} 7 -$ | $2^{\frac{9}{2}} \quad \overbrace{1 \quad 7} 6 -$
歧路遭穷败。受奔波



例中第二句 1 7 6 - , 第三句 5 7 4 3 5 , 第五句
败 面

1 7 都是去声字，都用了北曲去声字的腔格。又北曲正腔去声字
日

用 4 或 7 时，豁腔多作 $4^{\frac{6}{7}}$ 或 $7^{\frac{2}{7}}$, $4^{\frac{5}{7}}$ 少用， $7^{\frac{1}{7}}$ 尤罕见用。
如：

《长生殿·惊变》(上小楼)

6 7 - || 2 6 7 6 7 | 2 2 7 | 7 6 6
怎 道 失机的 哥 舒 翰

“道、翰”去声，7 音都加豁头“2”音。

第二：北曲入声字派入平上去三声中，声变腔格也随之而变。如《弹词》[一枝花]例中用法是：

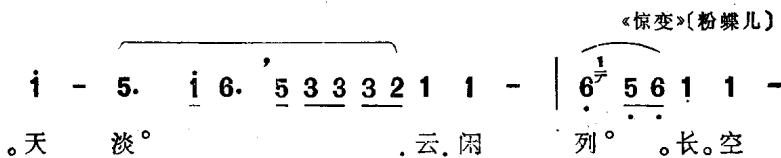
不——入作上，用 $\overbrace{2\ 1}$ 上声腔格；

值——入作平，用 6 平声腔格；

日——入作去，用 $\overbrace{1^{\frac{2}{7}}\ 7}$ 去声腔格。

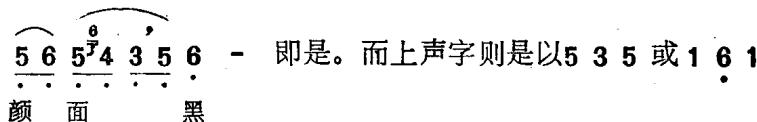
其它如“逼、得、黑、雪”等字都是入作上；“白”入作平，“落”入作去，腔格都随声调变化而变更。

第三：北曲阴平、阳平，阴去、阳去腔格和南曲多近似；但去声字不一定揭高，阴平字却往往高揭。如：

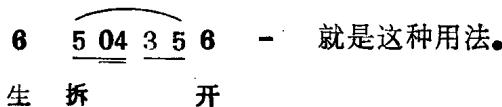


例中“天、空”阴平，较“淡、列”阳去高。

第四：北曲去声字和上声字，唱腔往往可以通假相互借用。如5 4 3 5 或1 7 6 1 之类的进行去声可用，上声也可用。但是去声字多以5 4 3 或1 7 6 作正腔(有时加“豁头”)，而把后面的5或1当作“带腔”或“连腔”用。如：



作正腔，第二音4或7往往当作顿音用。如：



第五：北曲不用赠板，一般多音简腔促，比较少用繁音腔。

北曲和南曲的四声腔格不同的地方，大致有以上五点。

2. 南北曲共有腔格

北曲和南曲用法虽有不同，但是在长期合用中，相互影响的结果，也有不少类同的地方。如：

第一：平声字腔都以平稳为主，旋律流动幅度不过大，避免“上抗下坠”常用有两种腔格：

第一种：“连腔”，多用在一旬的尾端。如：

《惊变》南〔扑灯蛾〕 2 5. 6 7 2 6 7 | 2 2 2 | 2
软 四 肢

《弹词》北〔九转货郎儿〕 6. 2 1 7 | 6 - 6 - |
锁 著 鸳 鸯

北曲也有用 5 0654 3 - 或 1 0217 6 - 作为连腔

的。如：

《访普》北〔脱布衫〕 3. 5 6 5 6 | 6 5 0654 3 - | 3 -
平 定 他 邦。

第二种：敦拖，即单长音腔。如：

《惊变》南〔泣颜回〕 3 5 3 - , i 6 6 | 6 -
携 手 向 花 间

《哭像》北〔端正好〕 $\underline{6^1}$ $\overbrace{\underline{3} \underline{5} \underline{6}}$ -

誓 盟 深

南曲有赠板的阴平字多用敷拖①，北曲腔调短促，运用比较少。

第二：上声字腔有三种类型：

第一种：如低而高，向上不落，作 $\underline{3} \underline{5} \underline{6}$ ， $\dot{\underline{5}} \dot{\underline{6}} \dot{1}$ 等进行方式。如：

《游园》南〔步步娇〕 $\overbrace{\underline{6} \underline{2}}$ $\overbrace{\underline{1} \underline{2} \underline{3}}$ | $\overbrace{\dot{2} \dot{1} \dot{6}}$ $\overbrace{\dot{1} \dot{2}}$ |

停 半 响

《哭像》〔滚绣球〕 $\overbrace{\underline{6} \underline{2} \underline{2} \underline{6}}$ $\overbrace{\dot{6} \dot{2} \dot{3}}$ -

一声的喊响

第二种：顿腔。第二音落下，第三音复上作 $\dot{\underline{5}} \dot{\underline{3}} \dot{\underline{0}}$ $\dot{\underline{5}} \dot{\underline{6}}$ 或 $\underline{2} \underline{1} \underline{0} \underline{3} \underline{5}$ 等进行。如：

《闻铃》南〔武陵花〕 6 - | $\overbrace{\dot{1} \dot{1} \dot{6}}$ $\overbrace{\underline{2} \underline{10} \underline{3} \underline{5}}$ |

多 少

《弹词》北〔九转货郎儿〕 $2 \ 3 \ \underline{2} \ \dot{1}$ | $2.$ $\overbrace{\underline{10} \underline{3} -}$ $| \ 3$

明 珠 没 两，

第三种：顿腔另一形式，第一、二音同，二音间稍顿，三音下落，四音复上。作 5 05 3 5，3 03 2 3 等进行。如：

《闻铃》南〔武陵花〕 1 2 - 3 | 2. 3 2 - |

崎 岖

1 01 6 61 2. 3 2 | 1. 2

怎

《访普》北〔灵寿杖〕 5 05 4 5 6 i 6535 | 2 1 7 7 6 5 |

紧 待要 商

6 - 6 - | 6 - |

量。

第三：去声以远送为主，阴阳有别。

第一种：阴去，作 $2^{\frac{3}{2}}$ 1 6， $1^{\frac{2}{2}}$ 6 5 等等。

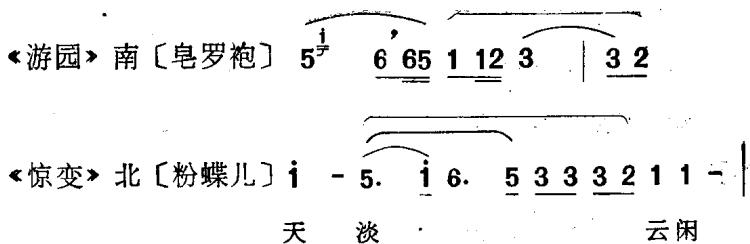
《惊变》南〔泣颜回〕 6. i 2 $\overset{3}{\underset{2}{\sim}}$ i | 6. i 6 6 5 |

秋 燕

《惊变》北〔粉蝶儿〕 1 1 7 6. | 1 2 1 $\overset{2}{\underset{1}{\sim}}$ 5 4 3 -

红莲 脱 瓣，

第二种：阳去，作 $5^{\frac{1}{2}}$ 6 5， $3^{\frac{6}{2}}$ 5 3 等等。



第四：南曲阴入与阴平同格，阳入与阳平同格；北曲入派三声，南北不同处理。

(四) 声调处理的补充说明

第一：凡是有拖腔的唱字，这唱腔一般都可以分作三个小段：前一、二音“腔头”交待清楚四声腔格，中途“身子”转入主腔（即曲牌主要乐汇），最后数音“腔尾”作转入下一字腔的过渡，即通常所谓“联络腔”。这样处理既可以保持原曲牌的特点，又能把唱字四声阴阳交待清楚。

第二：为了加强戏剧内容的描写，并交待清楚字音，而原腔又不宜变动的，可以适当增添小腔或要腔。如：

①《游园》[醉扶归] | 1 1 5 6.5 605 6.5 605 | 6. 212 3 5 221 6 |
 (不堤防)沉 鱼 落 雁

②《题真》[醉扶归] | 1 2 1 0 6 | 1 23 5 2' 21 6 |
 (毕竟)一 齐 吩 咬

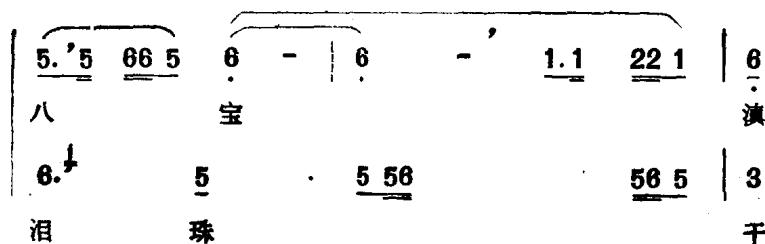
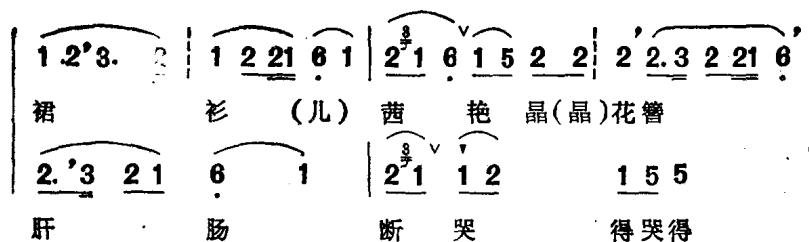
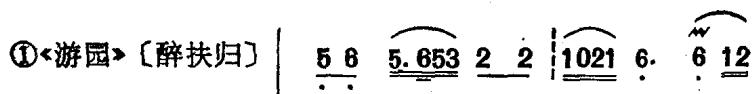
①曲“沉鱼”二字皆阳平，增小腔及带腔，不仅字正，对杜丽娘貌美的形容也极传神。

②曲“一”字入声，用顿腔，“齐”字上声，用低腔。

①曲“落”字入声，用顿腔，后面腔用“断而后连”唱法。
“雁”字去声正格。

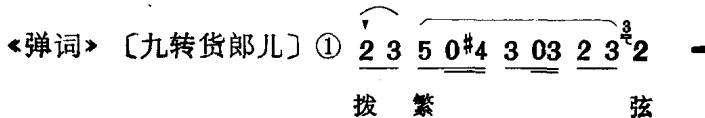
②由“盼”字阴平，用“1”单音，后续二音作联络腔，为垫腔。

第三：唱词字数增多，可作衬字，如上例①曲“不堤防”②曲“毕竟”都是衬字，南曲衬字须遵“衬不过三”的要求，北曲衬字运用比较自由。除衬字外，尚有叠字的运用，也富于变化。如：



①曲带赠板②曲不带赠板。①曲为写杜丽娘闺中幽静生活，节奏缓慢；②曲写殷秀英盼子斥子急切心情，故节奏宜较快，不带赠板。《江流记》因句中增叠字，使人物急切心情得到进一步的描写。①曲用“翠生生”，“艳晶晶”等叠字，更加强对杜丽娘穿戴艳丽的描写。叠字常用同字同腔，但如连用过多则可作上下一二音的变化。如《长生殿·弹词》〔九转货郎儿〕第六转即用大量叠字形容李杨仓忙出走的情状，这种用法徐灵昭称之为“呼衬调法”。

第四：昆曲因南曲北曲读音不同，腔格也须随之而变，前面已谈过。归纳起来有三种变化：一种是南北异读；第二种是北曲入派三声；第三种是阴出阳收。阴出阳收腔也有所变化。凡是南曲阳平、阳去的浊音字，在北曲中就须用“阴出阳收”。如：

《弹词》〔九转货郎儿〕① 
拨 繁 弦

② 
庆 皇 唐

例中“弦、皇、唐”都用“阴出阳收”。原阳平腔格应该是由低而高的“抑扬格”，此例反向低行，这种用法一般多用在气势比较雄壮的地方。

①敦拖，见元燕南芝庵《唱论》，涵义与单长音同，多用于南曲句读末一阴平字腔。

第六章 曲 调

曲调，通称作旋律，戏曲传统叫“唱腔”、“腔调”或简称作“腔”。童斐《中乐寻源》说：“作歌者合组七声，以成曲折。有抑有扬、有抗有坠、有平有堑、有续有断，是名为腔。腔之高下，应某律之均，是名为调。”“这定义与一般所理解的旋律和调高（Key）的涵义相同：旋律是乐音单声部的连续进行。旋律进行包含旋律的高低、长短、快慢、强弱及上下行和断连等变化，而旋律的绝对高低则是通过定调来决定的。为了涵义明确，我们建议：“唱腔”指唱词与旋律结合的统称；把唱腔的文学部分叫“曲词”或“唱词”，唱腔的音乐部分叫做唱腔旋律或曲调。本章着重研究昆曲唱腔旋律的结构与发展方法诸问题。

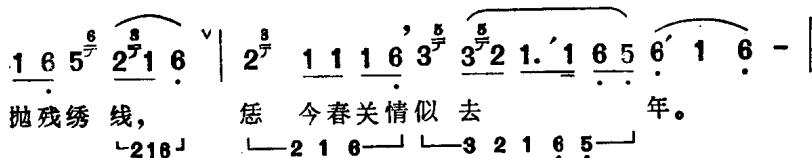
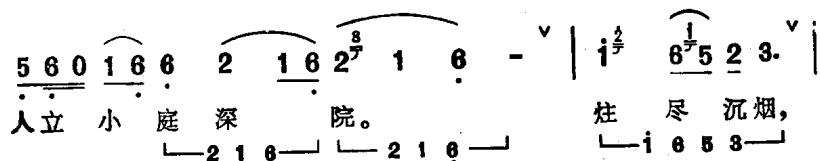
（一）腔型

唱腔旋律的结构类型叫做“腔型”。昆曲唱腔旋律的主要腔型约有以下几种：

1、直线型，如：

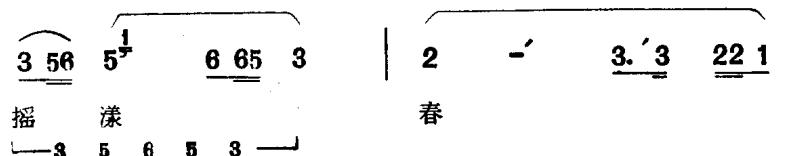
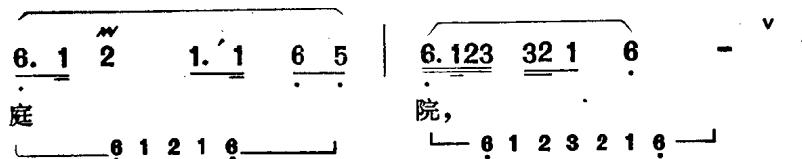
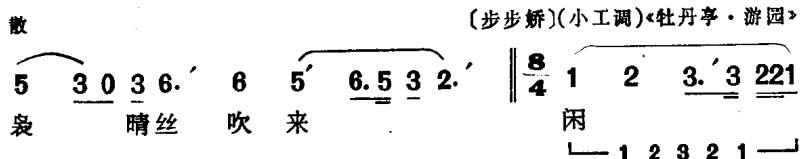
散 (《游园》(小工调)·《牡丹亭》)

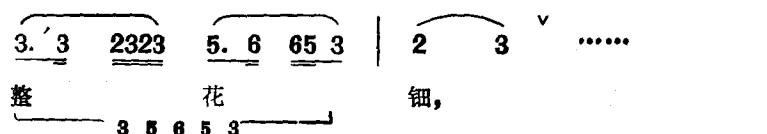
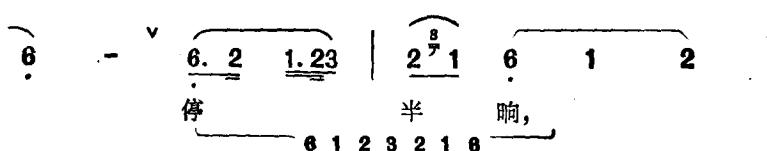
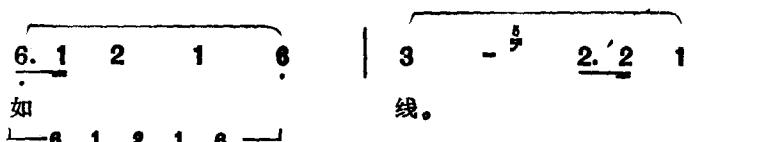
梦回莺啭，乱煞年光遍。
— 1 6 5 3 — — 2 1 6 — 2 1 6 —



这种腔型的高下起止，常和唱词的句读相统一，但是在乐句的内部也可以在词汇间胶着进行，使乐句形成浑然一体，如本例第二乐句“乱煞年光”就是这种用法。

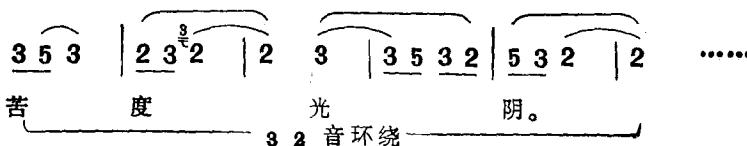
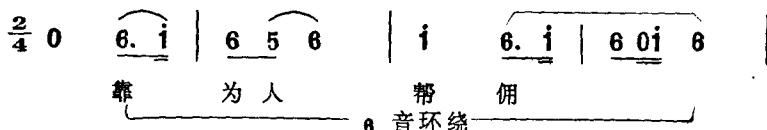
2、鞍桥型，如：





这种旋律结构型常是首尾同音，可以向上波进，也可以向下波进，并常依唱词的句读划分旋律单元。

3、环绕型，如：



以某音为主干，其它音环绕进行，是昆曲唱腔旋律典型进行方式之一，有时也可以分别环绕二音交替进行，如“苦度光阴”腔旋律即如此。

4、音型移动型，如下列三支北仙吕〔点绛唇〕：

(一) «骂曹» (正工调)	i <u>7 6</u> i - $\dot{2}^{\frac{4}{2}}$ <u>i 7 6</u> i 5 - v (俺 本 是) 避 乱 辞 家,
(二) «夜奔» (小工调)	4 6 <u>5</u> $\dot{\overline{2}}$ 4 3 5 2 - v 数 尽 更 筹,
(三) «辞朝» (凡字调)	3 <u>2 1</u> 7 2 6 - v 夜 色 将 阖,

遨	<u>1 2</u> <u>1' 2</u> 3 - <u>5. 5</u> <u>4 3 5</u> $\dot{2}^{\frac{4}{2}}$ 1 - v 游 许 下。
	3 2 <u>1 7</u> 2 $\dot{6}^{\frac{1}{2}}$ 5 - v 听 残 银 漏。
	<u>6 7</u> <u>6 5 4</u> $\dot{6}^{\frac{7}{2}}$ <u>5 4</u> <u>3</u> <u>2</u> - v 晨 光 欲 散。

此曲基本旋律，节奏是： X XX X X -

特性音程是四度下行的 i 5、5 2、2 6、4 1

音的进行是：2 17 6 i 5

6 54 3 5 2

3 21 7 2 6

5 43 2 4 1

由三种因素构成具有鲜明个性的旋律片断，以此为基础，贯穿于各种调门的〔点绛唇〕唱腔旋律中，形成北〔点绛唇〕的主腔。

昆曲唱腔旋律尚有波进、平进等旋律进行，与一般旋律进行方式类同，不另举例。

(二) 主腔

昆曲曲牌唱腔曲调的格律有二：一是依据唱字调值的高低升降所形成唱腔旋律的“四声腔格”，另一是每一曲牌都含有代表本曲牌性格特点的旋律进行，即所谓“曲牌腔格”。吴梅《顾曲麈谈》说：“每一曲牌必有一定之腔格，而每曲所填词曲，仅平仄相同而四声清浊阴阳又万万不能一律，故制谱者审其词曲中每字之阴阳，而后酌定工尺；又必依本牌之腔格而斟酌之，此所以十曲十样，而卒无不同焉者也。”《顾曲麈谈》说：“凡某曲牌之某句某字，有某种一定之腔，是为某曲牌之主腔。”第一次用“主腔”名称代替了“曲牌腔格”，使代表曲牌性格特点的唱腔旋律正式定名为“主腔”，使曲牌腔格的涵义更为明确，以后即沿用下来。

主腔是曲牌的主旋律，在曲牌中具有确定曲牌性格、风格和

基本表情范围的作用。《瀛庐曲谈》曾举南曲〔懒画眉〕和〔山坡羊〕为例，分析二曲主腔的所在，说：“〔懒画眉〕第一句之末一字，阴平则用四上尺上：四，阳平则用合四上尺上：四，此‘上尺上：尺’即为〔懒画眉〕之主腔。”如：

散

(一) 《琵琶记·黄荷》	$\overbrace{1 \ 60} \quad \overbrace{2^{\#}} \ 1.$ °强 对°	$\overbrace{\frac{8}{4} \ 3 \ 5} \quad \overbrace{6. \quad \overbrace{5 \ 3}}$ 南 薰
(二) 《燕子笺·诰画》	$\overbrace{\frac{8}{4} \ 6 \ 0 \ 6}$ 一。 鞍	$\overbrace{5 \ 65} \quad \overbrace{3 \ 5 \ 6 \ 65} \ 3$ 一。 °马

$\overbrace{3^{\#} \ 2 \ 1 \ 6 \ 1} \quad \overbrace{2. \ 1 \ 6 \ 5} \quad \overbrace{5 \ 6 \ - \ -} \quad \overbrace{1 \ 2 \ 1 \ 6 \ - \ | \ 6}$

奏。虞 弦，

$\overbrace{3^{\#} \ 2 \ 1 \ -} \quad \overbrace{2. \ 1 \ 6 \ 5} \quad \overbrace{6 \ - \ - \ -} \quad \overbrace{1 \ 2 \ 1 \ 6 \ - \ | \ 6}$

正。相 联络 当， 主腔

腔头 主腔 腔头 主腔

从此例看〔懒画眉〕第一句主腔当是 $\overbrace{1 \ 2 \ 1 \ 6 \ - \ | \ 6}$ ，而（一）曲“弦”字阳平声，腔用“ $\overbrace{5 \ 6 \ - \ - \ |}$ ”，（二）曲“当”字阴平声，腔用敦拖单长音“ $\overbrace{6 \ - \ - \ - \ |}$ ”。主腔腔头须依唱字四声腔格变更局部行腔，此例的第六字腔也采用了同一处理方式。

此例的每一唱字四声腔格都很准确，很可以作为我们谱曲的范例。吴梅曾在《颐曲麈谈》中以《楼会》中两支〔懒画眉〕为例将二曲相对各字分别对比作了四声腔格的分析，他说：“《楼会》中〔懒画眉〕第一支云：‘慢整衣冠步平康’，第二支云：‘梦影梨云正茫茫’，起首两句都是‘仄仄平平仄平平’也，而二句工尺则不同，何也？盖制谱之道如是也。慢整与梦影四字，第一字皆阳去声，第二字皆阴上声，故慢整二字之工尺用四上合工，梦影二字之上亦用四上合工；衣冠二字皆属阴平声，梨云二字皆属阳平声，声既不同，工尺自异，故衣冠二字用 $\begin{smallmatrix} \times & \cdot \\ \cdot & \triangle \end{smallmatrix}$ 合工，而梨云二字之上工 $\begin{smallmatrix} \times & \cdot \\ \cdot & \triangle \end{smallmatrix}$ 四合工，不如是则字音不准也。步平康与正茫茫三字，一为阳去阳平阴平，一为阴去阳平阳平，又是不同，故步平康用上工尺上四上尺上四合四 上尺上四，而正茫茫用工尺上四上尺上四合合四。”对照原谱，即可见到唱字的四声腔格和曲牌的主腔腔格是不能混为一谈的。

一支曲牌主腔可以变化出现多次，我们试把此例后面四句再对照分析，即可见到〔懒画眉〕的主腔是用在曲牌的第一句末一字腔，和第三、第五句倒数第二字腔上的。如：

		(第二句)									
(一) 《黄荷》		3	3	2	-		3	5	3. 565	32 1	
(只觉)指下											
(二) 《浩圆》		2	2	3	5		3	2	1.	2	
(那有)侧出 (的)											

6 2 1 - | 6 - - - |
 余 音
 1. 2 3 2 1. 6 | 5 - 6 | 2³ 1 |
 行 云 (倒要)

2 - 2⁵ 32 1 | 6 - 5 3 |
 不 似
 6 2 1 6 5 3 5 | 6 - 5 3 |
 恋 楚 腔头 主腔

第三句

(一) 3 5 6 v 5 30 5 65 | 3 6 5305 665 3 | 1⁵ 3 2 1 - |
 前。 那 些(个) 流 水 共 高

(二) 3 6 v 3 3 | 5 5¹ 665 3 | 6. 5 6 1 |
 王。 盟 言(曾) 烧 下 普 陀
 腔头

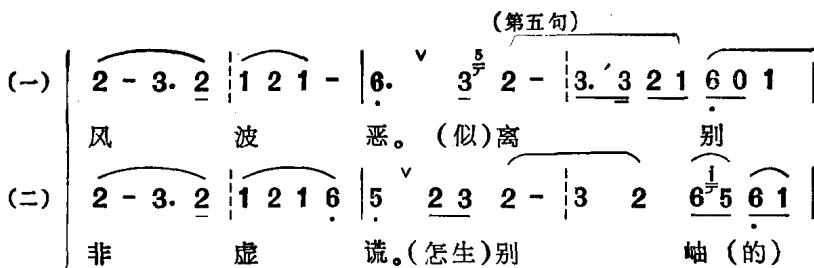
(第四句)

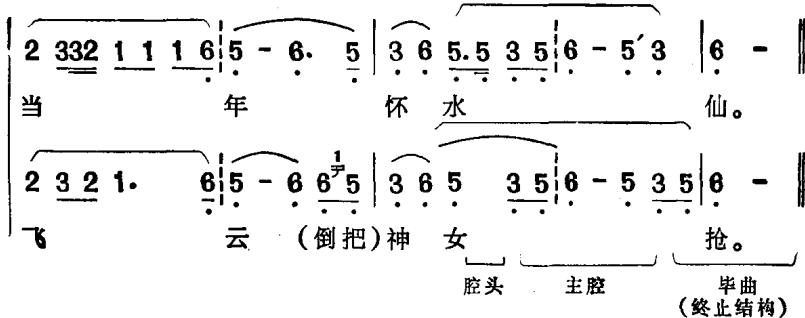
2. 1 6 5 | 6 - v 5 6¹ 5 | 3 6 535 6 65 3 |
 山, 只 见 满 眼 |

2. 1 6 5 | 6 - v 3 5 | 5 6 1² 6 65 3 |
 香, 莲 花 作 证 |

主腔 终止结构

(第五句)

(一) 



从上例对照看，第一句末一字腔“1 2 1 6 - | 6”是主腔的原型，第一句第六字腔、第三句第六字腔“1 | 2. 1 6”是主腔音值有所变化的形态，第二句、第五句第六字腔“5 | 6 - 5 3 |”，是主腔下四度移位的形态；主腔腔头须依唱字四声调值而变化，腔尾后面如还有腔，则须用一、二音联络过渡，关于“联络腔”《嶺庐曲谈》也有论列（见《嶺庐曲谈》卷三第五章），总之为使旋律通畅流利，主腔既须性格分明，“腔头明四声·腔尾巧过渡”尤须注意。

(三) 起调毕曲

曲牌旋律为保持调式的完整和风格的统一，传统很讲究乐句

终止结构的安排，所谓“起调毕曲”，毕曲即曲终终止。此外，昆曲曲词各句的最末一、二字四声阴阳常比较固定，这也与乐句的终止结构有关。曲牌的终止结构又和曲牌的分段有密切关系。如南商调〔二郎神〕共九句，可按二、三、二、二句分为四小段，每段的前一句常作半终止或变格终止落3或1，后一句则落调式主音6，形成完全终止。终止结构有时为了使乐曲风格统一，也常运用主腔的材料构成，但它和主腔却有着明显的区别，终止结构常因唱字四声调值不同而作较大的变化，一般地说终止腔的开始部分变化虽大，落音常归于终止音上，但上句有时落音也可改变；主腔虽然也可有变化，但基本旋律总必须保持，如〔懒画眉〕主腔只作了某些音值变化，或作移位变化，基本旋律型却必须保持。我们试举如下四句〔二郎神〕分析如下：

	散(第一句)	(第二句)
(一) 《琵琶记·席会》	$\begin{matrix} 3 & \overbrace{6\ 5} & 3 & - \\ \cdot & \cdot & \cdot & \end{matrix}$ 容 潇洒,	$\begin{matrix} 2^{\frac{8}{2}} & 1 & 6 & \overbrace{5\ 6} \\ \cdot & \cdot & \cdot & \end{matrix}$ 照孤鸾
(二) 《牡丹亭·叫画》	$\begin{matrix} 3 & \overbrace{3\ 6\ 5} & 3 & - \\ \cdot & \cdot & \cdot & \end{matrix}$ 能停妥,	$\begin{matrix} 2^{\frac{8}{2}} & 1 & 3 & \overbrace{3\ 5} & \overbrace{305} \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot & \end{matrix}$ 这慈容(只合)
	(结音 3 半终止)	
	(以上第一段)	(第三句)
	$\begin{matrix} 1^{\frac{6}{2}} & \overbrace{3\ 6} & \overbrace{6\ 5} & \overbrace{3^{\frac{6}{2}}} & \overbrace{5\ 6\ 2^{\frac{8}{2}}} & 1 & 6 & - \\ \cdot & \end{matrix}$ 叹菱花剖破。	$\begin{matrix} 3^{\frac{5}{2}} & \overbrace{3\ 2} & \overbrace{i\ 65} \\ \cdot & \cdot & \cdot & \end{matrix}$ (记)翠钿
	(在)莲花宝座。	(咦,为甚)
	(结音 6 全终止)	

8 3. 5 2 21 6 1 | 1. 2 3 32 1. 6 | 5 - 6 - |
 罗 楠
 8 6 0 1 2. 1 6 0 1 | 1. 2 3 2 1 1 1 6 | 5 - 6. 5 6 5 |
 独 立 亭 亭 (在)
 主腔

5. 6 5 3 2 3 | 3. 2 1 1 | 2 1' 6 5 - |
 当 日 嫁,
 356 653 2 3 | 3. 2 1 2 | 3 5 - - |
 梅 柳 在,
 主腔

(第四句)

6. 5 3 - 3 - 6 1 2 | 1 1 - 2 3 | 5 - 2 1 |
 谁 知(他) 去
 6. 5 3 - 3 - 2 0 3 | 2 - 1. 1 665 | 3 - 3 5 |
 (吓!) 不 裁 紫
 (结音 3 半终止)

(第五句)

1. 3 2 1 6 - | 5 6 5 3 - 3 - 2 1 | 6 - 1 2 3 |
 后, 钏 荆 裙
 6 0 1 6 - | 5. 6 653 2 3 | 3. 5 3. 3 2 | 1 - 2 3 |
 竹, 边 傍 不
 (结音 6 全终止)

(以上第二段)

5 2 1 6 - | 6. 5 6 1 | 1. 2 1 - | 6. v 5' 2 2 3 |
布 无 些。(这)金雀

5 2 1 6 - | 6 - | 1 - | 1. 2 1 - | 6 v 1 2' 1 6' 6 |
放 鹊 哥。(只见)两

(结音 6, 段终止)

(第六句)

2. 1 6 1 | 2 3 2 1 2 1 6 | 5 - 6 - | 5 - 5' 6 5 |
钗 头 双 凤

1. 5 6 65 3 | 2 3. 2 1 1 6 | 5 - 6' 5 6' 5 | 3 5' 6 5621 65 |
瓣 金 莲 (在) 谱 下

主腔 主腔

(第七句)

3. 2 1 2 | 3 5 - - | 6. 5 3 - | 3 3 5 6 |
蝉, (可不)羞

3. 2 1. 3 2 3 | 5 - - - | 6. 5 3 - | 3 - v 1' 3 2 |
拖, 并

(结音 3, 半终止)

主腔

5 3 2 3 - | 3 5 6 5 3 - | 3. 5 3 2 | 1 6 1 2 - |
杀 人 形 孤 影

1 0 2' 1 2 | 3. 6 5 6 5 5 3 2 3 | 3 - 2 2 1. 5 | 6' 5 3 2 - |
不 见 祥 云 半

(以上第三段) (第八句)

3. 2 1 6 | 5 - 5655 3 5 | 6 - v 1 2 3 5 3 | 3 - - - |

寡。 (说 甚么) 婢

3. 2 1. 1 6 | 5. 6 5 3 5 | 6 - 6 1 6 3 3 | 2 3 - - |

朵。 (嗳! 也 非是) 婢

(结音 6 段终止)

主腔

(第九句)

5 6 5 3 2 | 3 - - - | 2. 3 2 1 - | 1 - v 6 1 6 |

花, 捻

5 6 5 3. 3 2 | 2 3 - 3. 3 | 2 3 2 1 - | 1. 2 7 12 5 3 |

娥, (这) 画

(结音 1、3, 半终止、变格终止)

主腔

5 6 1 - , | 2 3 2 1 2 | 2. 3 2 1 2 | 5 3 2 1 6 5 |

牡 丹 教 人 怨

2 2. 3 2 1 | 2 3 3 2 1 2 | 2. 3 2 2 1 | 3. 5 6 1 6 6 6 5 |

晓 跺 教 人 难

(以上第四段)

3. 5 6 - | 6. 5 6 1 | 1. 2 1 1 1 6 | 5 6 |

著 婢 娥。

3. 5 6 - | 6. 5 6 1 | 1. 2 1 1 1 6 | 5 6 |

揣 难 莓。 (结音 6 毕曲终止)

从此例及谱上分析看，可以说说明以下几个问题：

1. 本曲基本格律是“三、七 || 七、四、六 || 七、七 || 二、九”

九句八韵，二、七句（3、4分）读，三、六句（4、3）分读。全曲除首二句用散板，其余七句共有24大板（带赠三眼板）。按“二、三、二、二”句分为四段，末段是合头。

2. 本曲主腔是“2 3 2 1 - (6)”和它的下五度自由移位“5 6. 5 3 - (2)”，前者用于第三、六、七句，后者用于第三、六、八句。

3. 以分段为单位其终止结构前一句（第一、三、六、八句）多落3半终止或1变格终止；后一句（第二、四五、七、九句）都用完全终止落6，以保持分段曲式、调式的相对的完整性。

本曲各句的终止结构安排得非常精巧，不仅很好地运用了传统的“起调毕曲”，各句的“杀声”（终止音）也作了细致的安排。所谓“起调毕曲”，吴梅在《论词法第四结声字》一节说：

“结声者，词中第一韵与两叠结韵处也。第一韵谓之‘起调’，两结韵谓之‘毕曲’。此三处下韵，其音须相等”。这虽是指词体的上片第一韵和上下阙结韵字须用同韵字，曲调终止用音也须相同，但由于南曲多源于词，徐渭久有“其曲（指南戏曲牌），则宋人词而益以里巷歌谣”的说法，词格发展引用于曲，曲词旋律某些规律必亦有所保留。如本曲第二段和第四段由唱词末二字构成的终止结构就具有“毕曲”正杀完全终止的意味，其前一字腔头也可随唱字的阴声、阳声而有所变化。如第五句（一）曲阳平字“无”第九句（一）（二）曲阳平字“端、难”腔头都用“6 1”，其它各字阴平声，都用单长音“1 - ”；腔腹“1. 2 1 - | 6 ”

是专用于毕曲的主腔，腔尾第五句二曲都是阴平声字，用单音6，第九句二字皆阳平，用 $\overline{5 \cdot 6}$ 结束全曲。杀声传统原有正杀、侧杀、寄杀、递杀之分，“正杀”可理解为以乐曲调式主音作终止音的完全终止，本例第二、四、五、七、九句都是，它们因唱字四声阴阳不同而有所变化，除第五句阴平用单长音6 -，第九句阳平用 $\overline{5 \cdot 6}$ 外，上声多用 $\overline{3 \cdot 5 \cdot 6 -}$ ，去声多用 $\overline{2 \cdot 1 \cdot 6 -}$ ，入声用 $\overline{6 \cdot 1 \cdot 6 -}$ ；各段上句落3多作 $\overline{6 \cdot 5 \cdot 3 -}$ 或 $\overline{2 \cdot 1 \cdot 3 -}$ ，落1多作 $\overline{6 \cdot 2 \cdot 1 -}$ 或 $\overline{2 \cdot 3 \cdot 1 -}$ ，这些可能就是传统所说的“侧杀”或“偏杀”了。

前两节我们通过了〔懒画眉〕和〔二郎神〕分析了南曲的主腔和终止结构，下面再以北曲中吕〔朝天子〕来分析北曲的主腔和终止结构。由于北曲每一支曲牌所含小节数都可多可少，甚至同一曲牌也可整可散，主腔旋律变化较大，且在曲中部位也不很固定，因此我们选用了同节拍的二支〔朝天子〕，并把它的衬字用()号标出，又由于北曲衬字可多可少，各句小节数也很不一致。我们依唱词句读和类似旋律，排比对照如下：

散(第一句)

(一) 《醉菩提·伏虎》 (二) 《一捧雪·祭姬》	$\overline{6 \cdot 1 \cdot \overbrace{7 \cdot 6} \quad \mid \quad \frac{4}{4} \overbrace{1 \cdot 6 \cdot 1 \cdot 2} \quad 3 \quad -}$ (恁 比 倦) 貌 庄， $\overline{6 \cdot 1 \cdot \overbrace{1 \cdot 6 \cdot \mid \quad \frac{4}{4} \overbrace{1 \cdot 6 \cdot 1 \cdot 2} \quad 3 \quad -}$ (别 苍 苍) 短 蒿，
------------------------------	---

主腔(一)

(第二句)

3 5 6 17 6 5 | 6 5 4 3 5 6 | 6 3 2 3 5 |

(俺 比 尽) 略 狂, (都) 一样

3 6 5 6 17 6 5 | 3. 5 6 5 6 | 6 6 5 3 2 3 5 |

(离 空 山) 古 道, (吊) 牛眠

(第三句)

6. 5 3. 3 2 3 | 2 3 2 1 - | 1 1. 2 1 6 |

光 头 相 穿 衣

6. 5 3 2 1 | 2 - 3 - | 3 1 2 1 7 6 |

准 重 扫。 (那 里 是)

主腔(二)

(以上第一段)

(第四句)

5 6 5 4 3 | 3 6 6 1 2 1 7 6 | 5 - 2 3 5 |

吃 饭 两 平 常, 打 浑 (在)

5 6 5 3 3 2 | 3 3 5 2 1 7 6 | 2 3 2 2 1 7 6 |

丁 令 归来, 千年 华 表, (只 见 那) 落 (斜) 晖

(第五句)

6. 5 3. 3 2 3 | 2 3 2 1 - | 1 6 - 1 |

法 堂 上。 法 师

5 3 5 | 6 | 1 2 |

山 衡 照。 (只 这)

主腔(二)

(以上第二段)

(第六句)

居
(第七句)

$\overbrace{2}^{\frac{3}{7}} \overbrace{1}^{\frac{2}{3}} \overbrace{2}^{\frac{3}{2}} - | 3 \quad \dot{1} \quad \dot{2} \quad i | \overbrace{6^{\frac{1}{7}}}^{\frac{5}{6}} \overbrace{5}^{\frac{6}{5}} - |$
 姓 唐， 居 士 姓 庞，
 $\overbrace{3 \ 5}^{\frac{5}{3}} \overbrace{3 \ 2}^{\frac{2}{3}} - | 5 \quad \dot{4} \quad \dot{3} \quad \dot{1} \dot{2} | \overbrace{3 \ 3}^{\frac{2}{3}} \overbrace{2}^{\frac{1}{2}} \overbrace{i}^{\frac{2}{1}} |$
 暮 去 明 朝，(可也) 春 来 秋

(第八句)

$6 \quad \overbrace{5 \ 3}^{\frac{5}{3}} \overbrace{2 \ 3}^{\frac{2}{3}} \overbrace{5}^{\frac{5}{3}} | \overbrace{6.}^{\frac{5}{3}} \overbrace{5}^{\frac{3}{3}} \overbrace{3 \ 3}^{\frac{2}{3}} \overbrace{2 \ 3}^{\frac{2}{3}} |$
 (鸠摩)罗什 称 三
 $\overbrace{6^{\frac{1}{7}}}^{\frac{5}{6}} \overbrace{6}^{\frac{5}{6}} \overbrace{\dot{1} \ 7}^{\frac{6}{5}} \overbrace{6}^{\frac{6}{5}} | \overbrace{6 \ 3}^{\frac{2}{3}} \overbrace{2 \ 3}^{\frac{2}{3}} \overbrace{3 \ 5}^{\frac{2}{3}} | \overbrace{6 \ 6 \ 6}^{\frac{5}{3}} \overbrace{5}^{\frac{3}{2}} \overbrace{3 \ 2 \ 1}^{\frac{1}{2}} |$
 到，(此日余 生，到 头来)怎免(得)堆 荒

主腔(二)

(以上第三段)

$\overbrace{2 \ 3 \ 2}^{\frac{5}{2}} \overbrace{1}^{\frac{1}{2}} - | 1 \quad \dot{6} \quad \overbrace{1 \ 7}^{\frac{3}{2}} \overbrace{6 \ 2^{\frac{3}{7}}}^{\frac{3}{2}} | \overbrace{1 \ 6 \ 1 \ 2}^{\frac{3}{2}} \overbrace{3}^{\frac{3}{2}} - |$
 藏。(恁 道 倦 是) 假 妆，
 $\overbrace{3 \ .}^{\frac{5}{6}} \overbrace{\dot{5} \ 6}^{\frac{1}{2}} \overbrace{1 \ 2 \ 1}^{\frac{1}{2}} | 1 \quad \dot{6} \quad \overbrace{6 \ 1}^{\frac{3}{2}} \overbrace{2^{\frac{3}{7}}}^{\frac{3}{2}} | \overbrace{1 \ 6 \ 1 \ 2}^{\frac{3}{2}} \overbrace{3}^{\frac{3}{2}} - |$
 草。(雪 姬 吓， 哭 恳 这) 一 遭，

主腔(一)

(第十句)

$\overbrace{3}^{\frac{5}{6}} \overbrace{5 \ 6}^{\frac{17}{6}} \overbrace{6 \ 5}^{\frac{5}{6}} | 3. \quad \overbrace{5 \ 6}^{\frac{3}{2}} - | 6 \quad \overbrace{5 \ 6^{\frac{1}{7}}}^{\frac{5}{6}} |$
 (俺 道 恳) 合 当， (待建)
 $\overbrace{3}^{\frac{5}{6}} \overbrace{5 \ 6}^{\frac{17}{6}} \overbrace{6 \ 5}^{\frac{5}{6}} | \overbrace{3 \ 3 \ 3 \ 5}^{\frac{6}{5}} \overbrace{6}^{\frac{6}{5}} - | \overbrace{6 \ 3 \ 2 \ 1 \ 3}^{\frac{5}{3}} \overbrace{5 \ 3 \ 5}^{\frac{6}{5}} \overbrace{6 \ 5}^{\frac{6}{5}} |$
 (醒 咱 这) 一 觉， (好把那 一 瞬

(以上第四段)

功德 (向) 何 方 放。
浮生做一个)万载(价) 忠 和 孝。
主腔(二)

从此例可说明以下几个问题：

1、本曲基本格律是“二、二、五 || 七、五 || 四、四、五 || 二、二、五”十一韵十一句，按“三、二、三、三”句分段。《九宫大成南北词宫谱》卷十三收有四支，按语说：“〔朝天子〕首阙为正体。第二、三阙，惟第四七字句，破作四字两句，元人间用之，此体最为时尚。第四阙较前体大同小异，与南正宫〔普天乐〕作合套；因中间叠字叠句，度曲者易其腔板，故似与本调不合，今并列之。”本例第（一）曲是正格，第（二）曲第四句破作两个四字句，与《大成宫谱》所举第二式同。《大成宫谱》所列第三式出自《浣纱记》，本例未录。

2、本曲主腔 6. 5 3.3 2 3 | 2 3 2 1 - | 1，用于四个分段的末句收尾二字上，作为完全终止的终止结构，是传统“毕曲”的遗意。另一主腔 1 6 1 2 3 - | 3，用于第一、第九句，是第一第四段的首句，有“起调”的遗意。

3、本曲各段的“杀声”也安排得很有规律，第一、三、四段各含三句，其结音都依次用 3、6、1 三音，各段的首句（第

一、六、九句) 多用主腔 $\underline{1} \underline{6} \underline{1} \underline{2} \underline{3} - | \underline{3}$, 但也有变化作
 $\underline{2} \underline{1} \underline{2} \underline{3} - | \underline{3}$ 、 $\underline{6} \underline{1} \underline{2} \underline{3} - | \underline{3}$ 和 $\underline{3} \underline{5} \underline{3} \underline{2} \underline{3} -$ 的;
各段的中句(第二、七、十句), 变化较大, 但以 $\underline{3.} \underline{5} \underline{6} - |$
 $\underline{\tilde{6}} \underline{6^{\frac{1}{2}}} \underline{5} \underline{6} - | \underline{6}$ 和 $\underline{3} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{2} \underline{1} | \underline{6}$ 用得较多; 第三
句(第三、八、十一句)用主腔(二), 比较固定, 但也可因下
句的衬字占用而有所变化, 这情况以第八句较为明显。第二段含
二句, 上句落5, 下句落1, 这两句运用较自由, 甚至第五句主
腔(二)第二曲也有了比较大的变化。

4、在此例对照谱中还可以见到小节的增加大多是因增加衬
字而形成的, 如第七句末(二)曲增添一板、第七句末第(二)
曲也增加了一板, 这些都是因衬字加多而增添小节; 但也有自由
减板的, 如第(二)曲第五句减去一板, 第八句末也有减去一板
的曲例, 这几处减板使主腔(二)截短并起了变化, 可能是为了
使乐曲紧凑而采取的变通措施。

(四) 旋律变化

昆曲唱腔旋律变化手法很多样, «九宫谱定»认为唱腔是
“从板而生, 从字而变, 因时以为好, 古今不同尚。”说明不仅
节奏节拍给唱腔旋律立下骨架, 唱词语言的四声调值给唱腔旋律
以很大的影响, 戏曲唱腔尤其需要有时代感, 适应当代群众的审
美要求。«九宫谱定»还说:“改旧为新, 翻繁作简, 既贵清圆, 尤
妙闪赚。腔裹字则肉多。字矫腔则骨胜, 务期停匀适听而已。”
更提出唱腔不仅可作繁简, 连断等变化, 尤须解决字与腔的矛盾

统一问题，说明戏曲唱腔变化的某些技术处理，必须和唱词的字音、词义、节奏以至唱词的分句、分读等作统一的考虑。除字腔关系有关问题如四声腔格等，在本书前一章已有阐述外，本节着重谈唱腔旋律的高低、长短、繁简、强弱等方面的变化。

1、根据戏剧情节和唱腔性质的不同，同一曲牌不仅可以作移位变调型的高低腔变化（参阅本章（一）“旋律型”节〔点绛唇〕例），同行当同调（同笛色）也可以作高低腔的变化。如：

北正宫〔脱布衫〕

(一) 《斩娥》
(正旦)

散 6 7 2 | 2 2 | 2 2 | 1 7 6 | X X |
(我 见) 见 婆 婆 (啊呀！)

(二) 《刺虎》
(正旦)

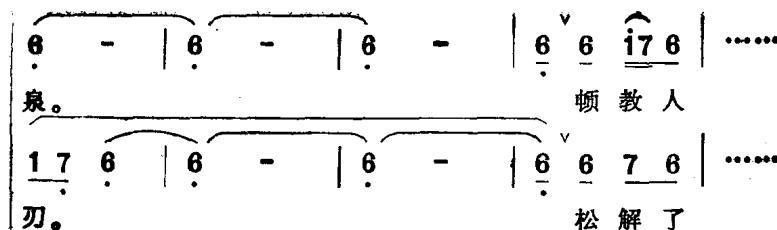
散 6 7 6 6 i | i 2 | 2 |
(除 下 了) 铁 兜 鑿

5556 2 67 | 6 5 - | 5 - | 5 - | 5 v 7 | 7 6 |
走 动 危 颠， (吼 哭)

2 2 67 | 6 5 - | 5 - | 5 - | 5 6 5 43 |
凤 翅 蟒 岌， (放下了)

6 - | 6 - | 6 , 6 | 2 2 | 2 2 6 | 6 2 1 7 |
哭 哀 哀 送 我 归

235 2 | 2 2 | 2 2 | 2 3 |
宝 龙 泉 偷 看 利



(一) 曲是窦娥绑赴法场，遇见婆婆奔来送别很激动，用高腔；“吼哭”吃头，用低腔长音，表现窦娥内心的悲痛。(二)曲是费贞娥刺虎前假作欢乐，与罗虎卸甲解盔时唱，多高腔，速度较快，只是“偷看利刃”时用低腔，表现费的小心翼翼。

再如同是〔脱布衫〕，《访普》赵匡胤红生唱，定六字调(F调)，走低腔，而《一捧雪·祭姬》戚继光老外唱，定尺字调(C调)，走高腔，二者因定调不同，分别运用高、低腔，唱腔旋律亦作了较大的变化。如：

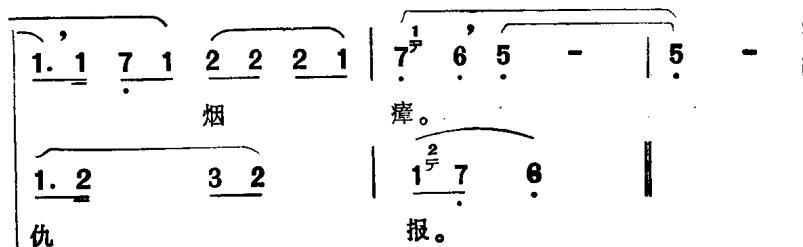
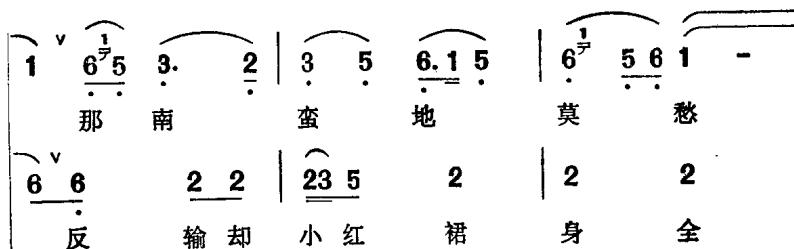
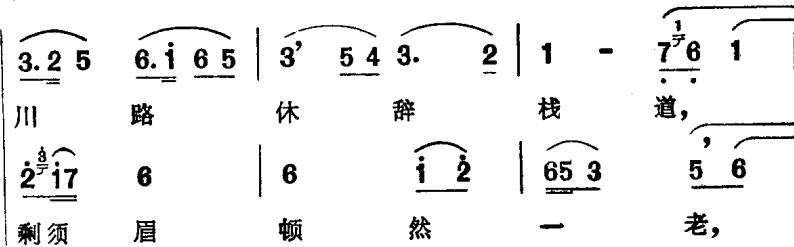
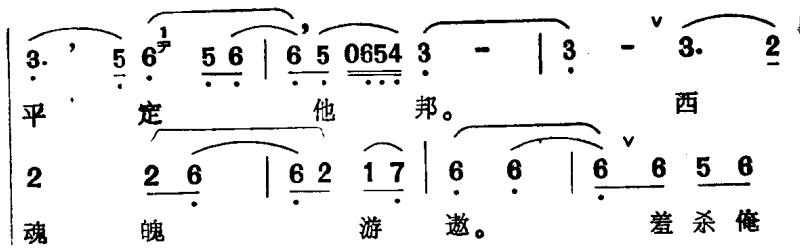
散

(三) 《访普》(红生) | 2 1 3 3 - 1 1 7 6 1 2. ||
取 金 陵 飞 渡

(四) 《祭姬》(老外) | 6 2 - 3 | 2 4 17 6 | 5 6 2 6 7 ||
俺 拜 龙 光 节 铢

$\frac{4}{4}$ 3 2 3 2 12 1 - | 1 - | 1 7 6 | 1 7 6. 5 |
长 江，下 钱 塘

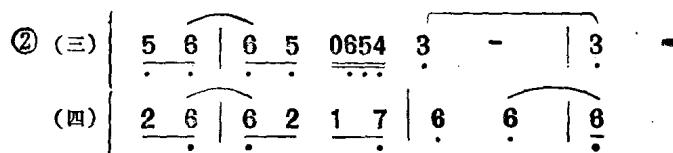
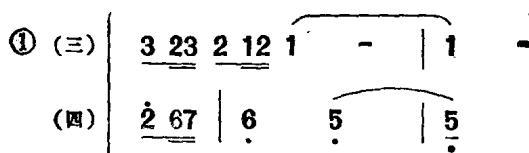
6 5 | 5 3 5 6 | 5 4 3 |
重 叻， 惴 丧 鱼 肠



(三) 曲是赵匡胤嘱咐众将“取金陵、下钱塘”和“平西

川”诸事，侧重叮嘱，曲低而平；（四）曲是戚继光复职后，奠祭杀敌自刎的雪娘时所唱，腔高板紧，表现戚继光感慨万端和对雪娘的崇敬心情。二曲基本板位相同，（四）曲旋律是（三）曲四度、五度和八度调整的形态。

从上面两个例子同一曲牌的四种不同高低腔变化的情况来看，如（一）（二）曲定调相同的，乐曲的句或段的终止结构多须保持，如前句的 2 67 | 6 5 5 - | 和后句的 1 7 | 6 - | 即是，而可变部分多在乐句的开始或者是乐句的中途。第（三）曲第（四）曲定调相差四度，乐曲句或段的终止多作四、五度的变化移位。如：



仍然可以看出同一曲牌的共有特点。

2、腔的繁简多依据角色行当和板的大小而定，一般地说小生小旦多繁腔，净末丑多简腔；繁腔多是细曲，常用带赠板的板式，简腔多粗曲急曲，较少带赠。下面举仙吕入双〔步步娇〕作对比，此曲共七句，现摘前三句如下：

(一) «游园»
(五旦)

(袅) 晴丝吹来

(6) 3 6 5 30 5 6 6 5 3

(二) «拾箋»
(小生)

柳(丝) 绰不尽

(6) 3 6 5 30 5 6 6 5 3

(三) «扫松»
(丑)

渡水 登山

(4) 6 3 5 6 5 3

(四) «打车»
(末)

槛凤囚龙

(4) 6 5 3 3 5 6 5 3

$\frac{8}{4}$ 1 2 3. 3 221 | 6. 1 2' 1. 1 6 5 | 6. 123 321 6 - v
闲 庭 院,

$\frac{8}{4}$ 2 - 3. 2 | 1 2' 1. 1 6 | 3 2 21 6 - v
东 风 怨,

2 3 32 | 1 22 1 6 | 5 6
多 辛 苦,

2 3 32 | 1. 1 6 1 | 2 1 6
罕 威 壮,

摆漾
 兰露
 来到 (这)
 杀气

春
 如
 荒
 高

如
 啼
 村
 千

$\underline{3 \ 56} \ \underline{5^{\frac{1}{2}}} \ \underline{665} \ 3$ | $2 \ - \ \underline{3.3} \ \underline{221}$ | $\underline{6.1} \ \underline{2.2} \ 1 \ \underline{6}$ |

$\underline{3 \ 5} \ \underline{6^{\frac{1}{2}}} \ \underline{665} \ 3$ | $1 \ 2 \ \underline{3.3} \ \underline{21}$ | $\underline{6 \ 1} \ 2 \ \underline{1.1} \ \underline{6}$ |

$\underline{3 \ 35} \ \underline{56} \ \underline{3^{\frac{5}{2}}}$ | $2 \ \underline{3 \ 32}$ | $1. \ \underline{6}$ |

$\underline{56} \ \underline{i^{\frac{1}{2}}} \ \underline{65} \ 3$ | $2 \ \underline{3 \ 2}$ | $1 \ -$ |

线。
 眼。
 坞。
 文。

停
 青
 遥
 天

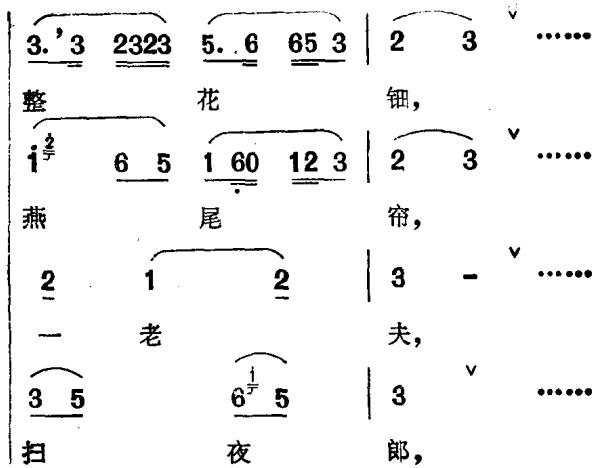
半晌
 青青
 观戈

$3 \ - \ \underline{2.2} \ 1 \ | \ 6 \ - \ \checkmark \ \underline{6.2} \ \underline{1.23} \ | \ \underline{2^{\frac{5}{2}}} \ 1 \ \underline{6} \ \underline{1} \ \underline{2}$ |

$\dot{5} \ - \ \underline{5655} \ \underline{3 \ 5} \ | \ 6 \ - \ - \ - \ \checkmark \ | \ 2 \ \underline{2.3} \ \underline{321} \ \underline{6}$ |

$\dot{\dot{5. \ 5}} \ \underline{3 \ 5} \ | \ 6 \ - \ \checkmark \ | \ 6 \ . \ 1$ |

$1 \ 2 \ 1 \ | \ 6 \ - \ \checkmark \ | \ 2 \ 2$ |



(一) 曲腔细而繁，恰可表现杜丽娘独处深闺，闲适而幽静的生活。(二) 曲是霍都梁曲江散步时所唱，曲趣闲适清雅、怀人幽怨。生旦都是细曲，从和后面(三)(四)曲比较中，即可见到繁腔主要是增添大量的曲腔装饰，如“擞、叠、揉、滑”等等装饰小腔而来，曲调宛转细腻，缓慢舒展。(三) 曲丑扮差官唱，唱腔化简，速度加快，节奏紧凑并加用变强弱节奏，既突出了行当特征，又表现了差官匆忙赶路的情景。(四) 曲是末扮严震直与众军士同场合唱，一眼带赠板，用音更简，表现严震直拿住建文帝打入囚车匆忙赶路的情形。后二曲人物匆迫心情和行动节奏都和前二曲形成了鲜明的对比，因此旋律用音繁简变化幅度很大，节拍缩小对赶路节奏的刻划也更吻合(参阅第四章(二)板式的变化)。

3、在众多曲牌中有一部分字句不拘，可以增损。元周德清《中原音韵》曾举出一十四章，计：

正宫：〔端正好〕、〔货郎儿〕、〔煞尾〕；

仙吕：〔混江龙〕、〔后庭花〕、〔青哥儿〕；

南吕：〔草池春〕、〔鵲鵙儿〕、〔黄钟尾〕；

中吕：〔道和〕；

双调：〔新水令〕、〔折桂令〕、〔梅花酒〕、〔尾声〕。

以上都是指的元杂剧北曲。其实，后来昆曲曲牌字句增损运用得更为经常，《九宫大成南北词宫谱》所收各曲的又一体，大多是字句增损而形成的变体，其中有不少是唐曲子词变化方法的遗存，这情况在南曲中表现在同曲运用于引子和过曲中所起的变化尤多。如南吕〔浣溪沙〕在引子里仍保留了词的格律，而在过曲中已有了比较大的字句扩增。〔浣溪沙〕又名〔浣纱溪〕，双调，42字，前片平韵三句，后片两平韵三句，作 $\begin{smallmatrix} 7 & 7 & 7 \\ 7 & 7 & 7 \end{smallmatrix}$ ；在南曲引子中只用上片单阙，为三句三平韵。而在过曲中则已扩展成 $\begin{smallmatrix} 3 & 3 & 7 \\ 7 & 7 \end{smallmatrix} \parallel \begin{smallmatrix} 3 & 7 & 6 \end{smallmatrix}$ 六韵八句，不限用平韵，并以词体句为单位，每句扩增成段。唱词作了很大的扩增，唱腔旋律也作了相应的扩增。我们试以旋律对比方法，寻绎其扩增方法如下：

散

(一) 南吕宫引子

(二) 南吕过曲(一)
《月令承应》

(三) 南吕过曲(二)
《一拂雪》

The diagram illustrates the musical structure of three pieces: (1) Nanyu Gong Yinyu (引子), (2) Nanyu Guo Qu (一)
《月令承应》, and (3) Nanyu Guo Qu (二)
《一拂雪》. It shows how the lyrics expand from a simple 3-line structure in the preface to a complex 8-line structure in the main piece. The notation includes pitch numbers (1, 2, 3, 5, 6, 0) and rhythmic values (4/4 time). The lyrics are labeled: 散 (散), 帘 (帘), 尘 (尘), 梦 (梦), 诗 (诗), 满 (满).

6. 1 2 8 3 - 10 2 6 5 3
 卷 东 风 白 星
 5 6 - 6 1 5 6 1 2 1 6 1 6 1 2 1 6 1 2
 醒， 心 神 定， 喜 只 喜 瑟 好
 2 3 2 1 6 1 5 3 0 5 6 1 3 3 2 1 1 2 3 6 5 3 2
 袭， 樽 有 酒， 对 孤 芳 助 兴

2 3 - 2 3
 长， 思
 2 2 3 2 | 2 3 2 - | 2 3 5 3 - 2 |
 琴 清。 蓬 窗
 2 3. 5 3 2 | 1 2 3 2 - | 3 3 - 2 |
 消 愁。 飞 飞

1 6 1 2 2 1 6
 亲 无 日 不 凄
 1.3 2 1 6 1 2 | 2 3 2 1 2 | 3 2 1 6
 共 守 心 相 敬， 谷 口
 5 6 5 3 5 1 2 | 2 3 2 1 2 | 3 2 5 3 2
 花 中 苍 如 绣， 喳 喳

(合头)

1.2 1 6 5 6 | 6 1 1.3 2 1 6 | 5 6 3 6
 相携 因共 行。常惺

1.2 1 6 6 - | 5 6 5 3 - 5 6 | 5 6 3 3 5
 莺声 香欲 流。斜阳

3 没

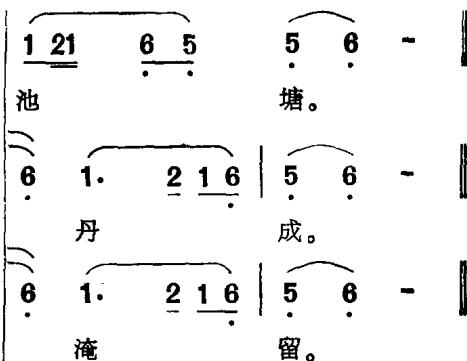
5 6 5 3 - | 3 6 1 6 | 5 - 6 5 6
 惺， (把)一卷 黄庭且

5 6 5 3 - | 3 3 2 1 2 3 2 | 1 6 5 6 5 6
 潞， (看取)那 影亭亭移

1 1 2 - | 2 1 | 1
 劳魂魄 遥

6 1 6 3 | 2 - 5 6 1 | 2 1 6 5 6
 同参， 管取行 满

6 1 2 1 6 | 5 5 3 5 6 1 6 | 5 0 6 5 3 5 6
 素手，(宛身在)众香国里



(一) 曲是南曲南吕引子，唱词是〔浣溪沙〕词的上阙，唱腔旋律是过曲〔浣溪沙〕旋律的基础。〔浣溪沙〕的唱腔旋律如果分解开来看，它的基本腔型是由 $\boxed{6\ 5\ 6}$ 、 $\boxed{1\ 6\ 1}$ 和 $\boxed{1\ 2\ 1}$ 、 $\boxed{2\ 3\ 2}$ 几个加助音的三音组合为单位，进行不同的组合并加花变奏而构成的。引子全曲有三个乐句，联系（二）（三）曲及其它同名曲的旋律结构总括起来看，第一乐句是建筑在 $\boxed{1\ 6\ 1}$ 和 $\boxed{2\ 3\ 2}$ 两个腔型上的，它是一下、一上的助音结合，而第三乐句则是建筑在 $\boxed{1\ 2\ 1}$ 和 $\boxed{6\ 5\ 6}$ 两个腔型上，助音上次序与第一乐句相反；第二乐句则是由第一乐句之头 $\boxed{1\ 6\ 1}$ 加第三乐句之尾 $\boxed{6\ 5\ 6}$ 以组成。第一、二乐句构成上下对句式的乐段，而第三乐句则是第二乐句的变化重复，它的曲式结构和词式结构一样，都是(A+B)+B，的结构形式。

第（二）（三）曲曲词格律是 $3\ 3\ \overset{\wedge}{7} \parallel 7\ 7 \parallel 3\ 7\ \overset{\wedge}{6}$ 八句

六韵，可分三段，末段是“合头”。唱腔旋律也和词格一致，可以分为三小段，三个小段分别是由词体旋律三个乐句衍变而来。第一段含“三、三、七”字的三句唱词，是词体第一句的“摊破”，唱腔旋律各由词体腔第一句“二、二、三”三读唱腔旋律发展而来；值得注意的是前面两个三字句的旋律，以 $\boxed{2\ 3\ 2}$ 、 $\boxed{1\ 2\ 1}$ 和 $\boxed{5\ 6\ 5}$ 三个腔型组成，用以展现全曲的主要乐意。第二段和第三段则分别由词体曲第二乐句和第三乐句发展而来。从对照谱看，它们句段终止的结构都是相同的，不论乐曲长度有多大变化，终止音杀声总须落槽归韵，“起调毕曲”的规律总是起着一定的制约作用的。

在北曲我们还可以见到另一些变体的例子，除基本格式外，还可以运用增字或增句。唱词起了变化，唱腔旋律也会相应起变化，如北曲南吕〔采茶歌〕即可作增字和增句等处理，我们试再选一组对比如下：

(一) 基本格式 (散曲)	$\frac{4}{4}$	2 - 1 2
		望 长
(二) 增字格 (散曲)	$\frac{4}{4}$	3 2 3 - 3 2 3 5 4
		秋 千 外， 月 儿
(三) 增句格 (月令承应)	6 6 - $\frac{4}{4}$ 3 6 $\frac{5}{4} \overset{6}{4} 3$ 2 3 5 4	秋 花 不 见 眼 花

3 - - - v | 6 - 5 4 | 3 - v 5 4 3 |
 安, 盼 雕 鞍, 夕 阳
 3 1 6 1 2 | 5 6 1 7 | 6 3 6 5 |
 斜; 西 楼 畔, 鸟 声 歇, 海 棠 绿
 3 6 6 2 3.5 3 2 | 1 7 6 5 6 1 7 | 6 - 2 2 |
 稠, 兀兀(的)身 似 在 (一)孤 舟, 天 台

1 7 6 - | 6 2 1 7 6 | 5 - 2 5 |
 花 草 树 遮 山。 叠 翠
 6 5 4 3 - | 3 5 2 3 5 4 3 | 2 - 6 6 2 |
 穿 透 露 珠 儿 遣。 宿 酒
 6 5 4 3 - | 3 5 2 3 5.3 2 3 | 2 3 - 3 5 |
 桂 子 望 中 收。 点 滴

3 - 3 - | 1 2 3 5 2 | 6 7 2 - |
 堆 岚 凝 望 眼,
 1 7 6 - | 5 6 5 4 | 3 - |
 禁 持 人 困 也,
 6 1 7 6 - | 6 2 2 6 2 | 3 5 4 3 - |
 空 阶, 夜 漏 悠 悠。

2 v 2 2 3 | 5 $\overbrace{~}^{\#4}$ 3 - |
 (则 我 这) 薄 情

3 3
 东 风

3 v $\underline{6 \ 1 \ 6}$ $\overbrace{1 \ 2}^{\cdot}$ | 6 - $\overbrace{5 \ 4}^{\cdot}$ | 3 - $\overbrace{3 \ 3}^{\cdot}$
 (准备)题 名 淡 墨 榜, 安 排

6 2 $\overbrace{1 \ 7 \ 6}^{\cdot}$ | 5 6 $\overbrace{5. \ \overline{4} \ 3 \ 5}^{\cdot}$ | 6 - ||
 何处 走 云 烟。

1 2 1 ? | 6 5 6 - | 5 - ||
 寒 似 夜 来 些。

1 2 3 2 1 | 6 1 $\overbrace{5 \ 4 \ 3}^{\cdot}$ | 3 2 $\overbrace{1. \ 2 \ 1 \ 7}^{\cdot}$ | 6 - ||
 酒 樽, 望 海 楼 头。

第(一)曲是基本结构，词格是“ $\begin{smallmatrix} 3 & 3 & 7 & 7 & 7 \end{smallmatrix}$ ”五句四韵二十七字，句法和词调〔捣练子〕同，但平仄不尽同。唱腔第四句末一字和第五句首二字旋律离调，用以表现极目远视、意驰神往的情境。

第(二)曲在第一、二句前各增三字，“秋千外”和“西楼畔”都是加衬法的增句，前者是句前加衬，后者是句间加衬，两处都不占板位。“人困也”后面略去两小节旋律，词格不变，旋律紧缩。从“鸟声歇”到“人困也”旋律作下或上方四度、五度自由移

位。

第（三）曲的第一、二句，是由（一）曲的两个三字句扩展而成的一个七字句和一个六字句，唱腔旋律用扩展处理，而句的末三个字则基本保持了正格的旋律进行（第二句作下方五度移位），前三、四字腔有附加的性质。“天台桂子”句用原有格式，但旋律与（二）曲同，都作了下方四度移位。“点滴空阶”两个四字句是（一）曲七字句的“摊破”。最后“五、四、四”三句中的五字句，是（一）曲末句第一读的扩展，前一个四字句是中插句，后一个四字句是变化运用了原句的末二读腔，以保持原曲的调式完整。

从上面两例的分析中可以说明：

1、因字句增损而促成唱腔的变化，可能性是极为多样的；但是唱腔不论展衍的幅度有多大，其旋律发展的基础材料必须取自原来的词式谱或基本格式谱；扩大的又一体其曲式结构、调式结构、起调毕曲以及唱词分段等，也必须和原曲相一致或基本一致。

2、旋律扩展可以前加、中插，也可以加花变奏，或增腔减音、移位转调以至词调“摊破”手法的引用等等，但不论变化有多大，在唱词用韵处旋律的结音必须尽量保持，以避免调性的混乱。

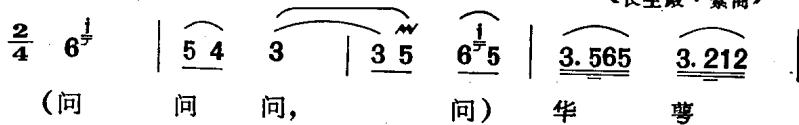
（五）叠字、叠词与叠句

曲牌唱词运用叠字、叠词及叠句的地方很多，为这种词格配制旋律长期来也积累了不少经验，一般地说约有如下几种处理方式：

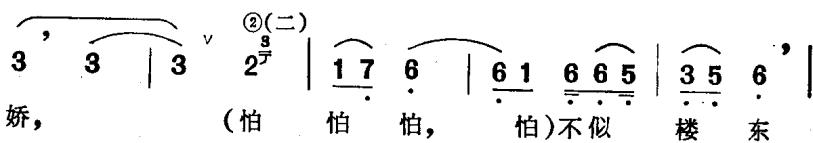
1、叠字

有两种情况，一种是唱词原有的格律，另一种是因加衬而形成的。黄钟〔水仙子〕常用的叠字格就属于前一种。如：

①(一)

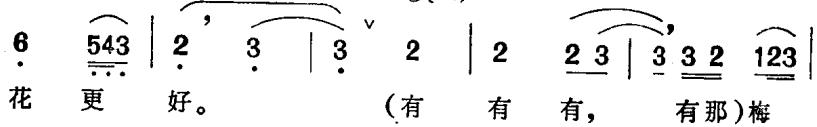


(问)问问, (问)华萼

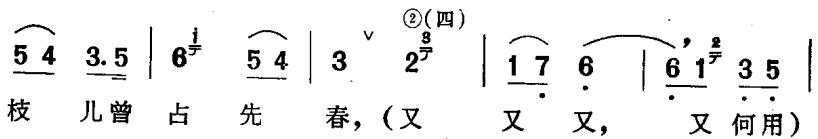


娇, (怕)怕怕, (怕)不似楼东

③(三)

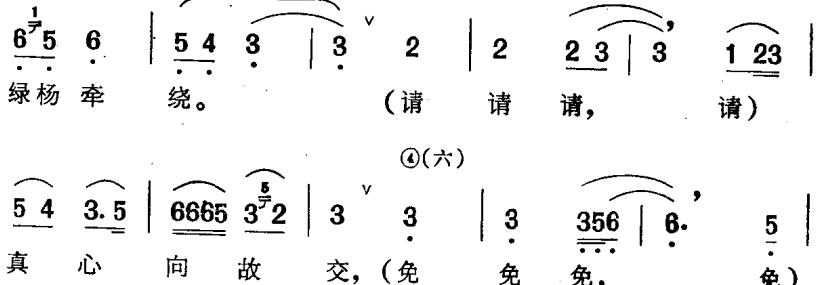


花更好。(有)有有, (有那)梅



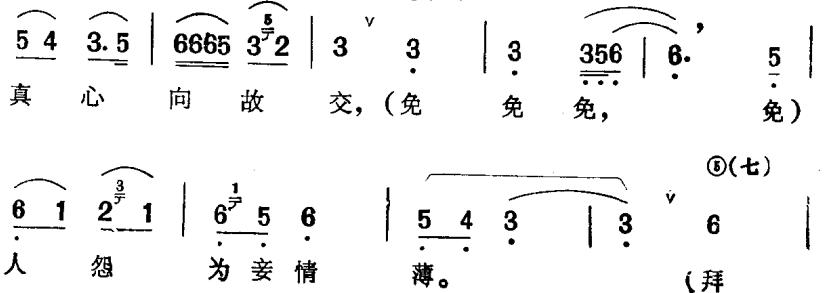
枝儿曾占先春,(又)又, (又)何用)

⑥(六)

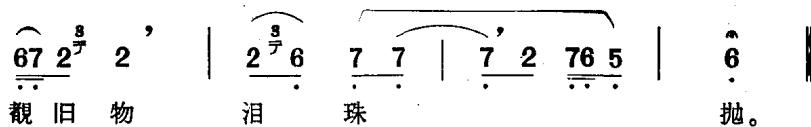
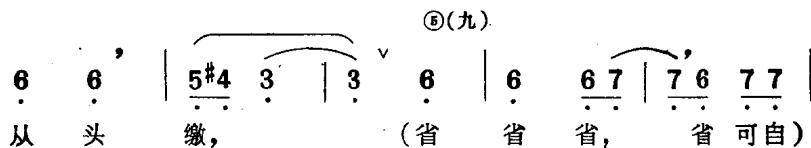
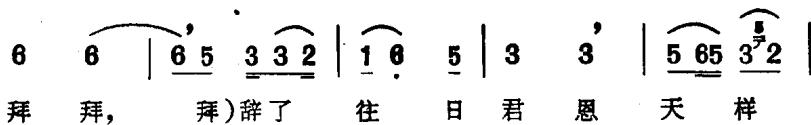


绿杨牵绕。(请)请请, (请)

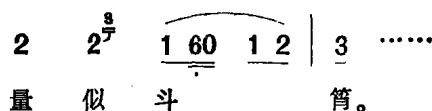
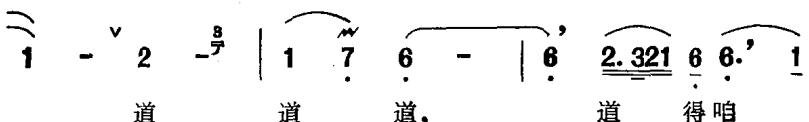
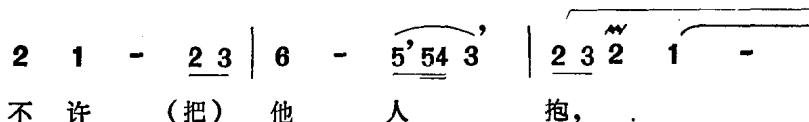
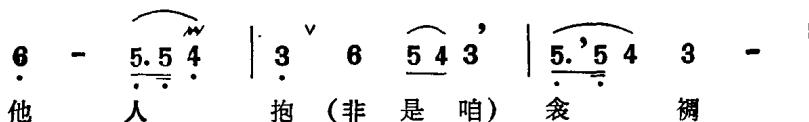
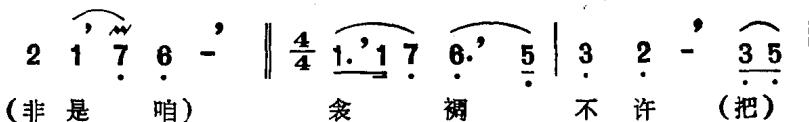
⑧(八)



真心向故交,(免)免免, (免)

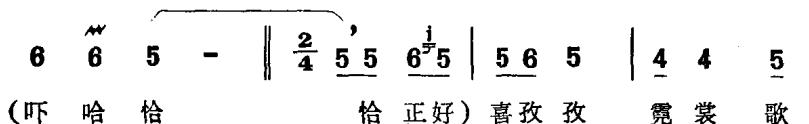


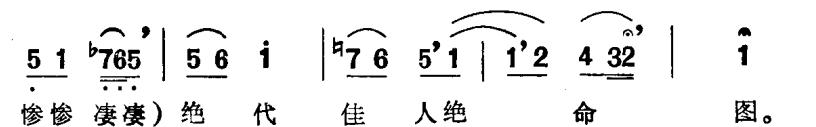
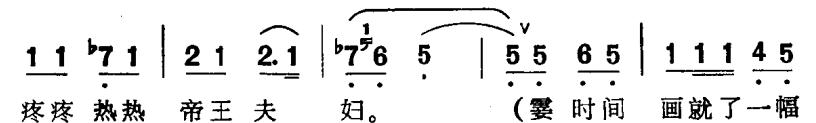
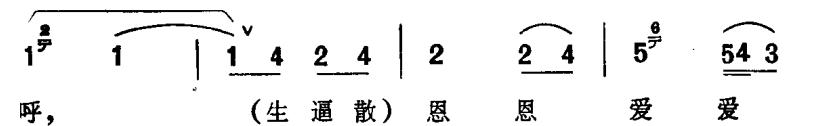
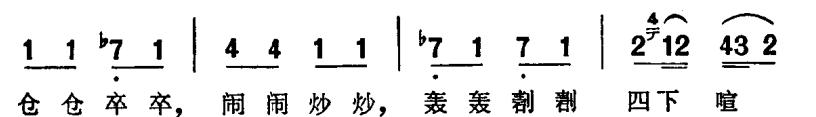
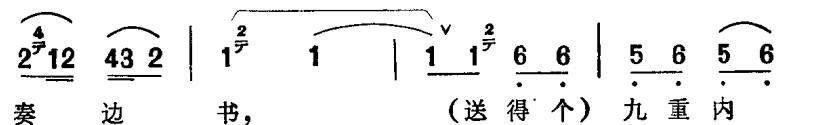
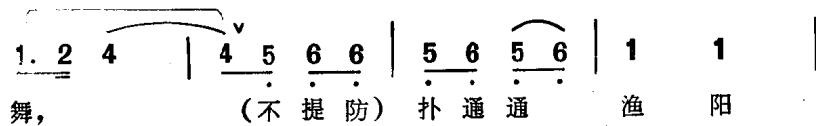
《九宫大成》〔古水仙子〕按语说：“按〔古水仙子〕正体，共九句，首阙是也。次阙句法少有不同，每句之上，增叠字法，如他他他、呀呀呀之类，俱从此格所化。”此曲叠字旋律安排也很有规律，第二句“怕怕怕”的旋律是第一句“问问问”下五度移位；第四句是二句的重复，三句、五句同，似作倒影变化，八句是六句的重复，九句是七句低八度的变化重复，各句学位、节奏又都相同，因此既有同一性、又富于变化，毫无重复拖沓感。此曲在《水斗》、《诉庙》《圆驾》《刘唐》等折都有类似的用法。句前用叠字也可以用于曲牌中途，如《絮阁》中的〔四门子〕第三句就是用的叠字格。此曲前二句并用了叠句式，如：



叠字“道道道”的旋律是第一句“非是咱”的变化重复，而叠句第二句又是第一句上五度的变化重复，音乐材料运用得非常紧凑。

因加衬形成的叠字以《长生殿·弹词》〔九转货郎儿〕第六转用得最精彩。此曲运用了大量的叠字用以描写唐明皇与杨贵妃正饮宴酒阑，忽报安禄山造反，已破潼关直下长安，匆忙中唐明皇携杨贵妃逃离长安拥挤、慌乱而匆迫的情景。如：





在这短短的一支曲牌中，前后用了三十处叠字，清代有名的昆曲制谱家徐麟，曾称作这种叠字用法叫“呼衬调法”，叠字腔一般处理办法是字紧的大多同字同音或作级进进行，但仍须与唱字四声调值高低比例尽可能一致。如阴上或去上相连阴去比上高，

作 4 4 1 1；去比阴高如 1 1 4 4；阴声相连照阴繁腔处理，

挨挨挤挤 纷纷乱乱
闹闹炒炒

如 i 6 5；二阳二上相连由低而高，作 4 5 等等，都和字

荒 荒 滴 滴
惊 惊 恐 恐
娇 娇

调高低因素相一致。在节奏方面同声叠字多以词拍为基本单位（见下章“节奏”）。

除此例外还可以参阅《哭像》〔叨叨令〕中叠字的运用，〔叨叨令〕中的叠字全部都是衬字型的叠字，但因全曲速度较慢，随唱腔旋律起伏而作适当调整，旋律性较〔货郎儿〕稍强。再如《长生殿·闻铃》〔武陵花〕利用南曲唱字“上声断腔、入声断字”的特点，大量运用入声叠字行腔顿断的特点，加强了萧索悲凄、冷雨落叶情景的描写。如：

…… 2 1 60 2' 3 32 | 1 2 ^v 2 0 1 60 | 2 0 2 0 3⁵ 203 |
高 响 低 鸣， 一 点 一 滴 又 一

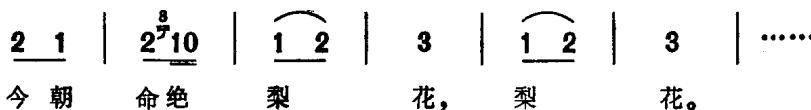
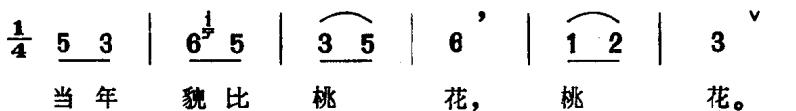
2 ^v 50 3 5050 6 56 | 5.
声， 点 点 滴 滴 又 一 声

这些都是很好的形声腔的实例，很值得我们研究和借鉴。

2、叠词

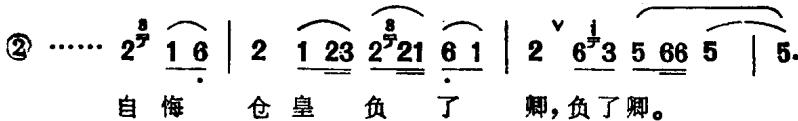
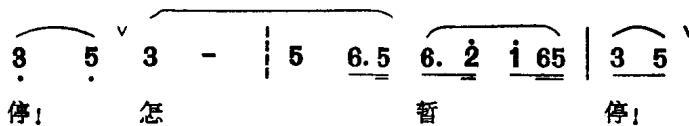
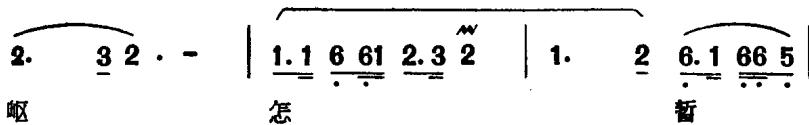
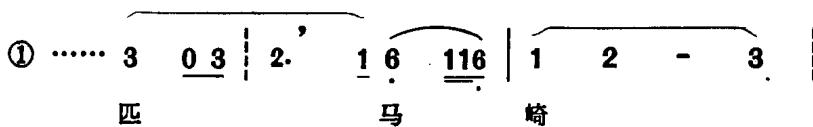
以词汇为单位的叠用，在唱腔旋律的处理上，也有如下几种情况：

一种是和尾型的叠词，如《长生殿·埋玉》[红绣鞋]：



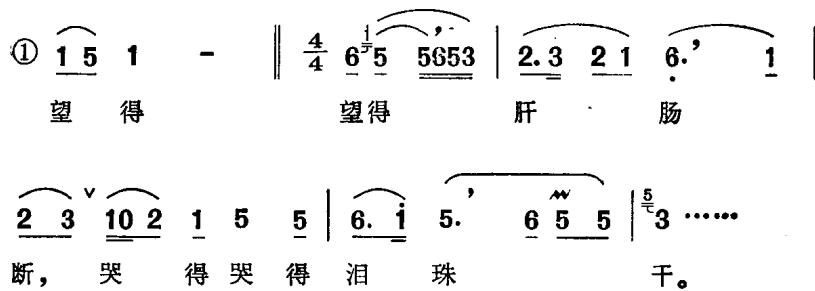
两个叠词的唱腔都是前一正词的重复或模进。

这种尾和型的叠词，有时也可作加强语气或加深描写用。如《闻铃》[武陵花]有这样的两句：



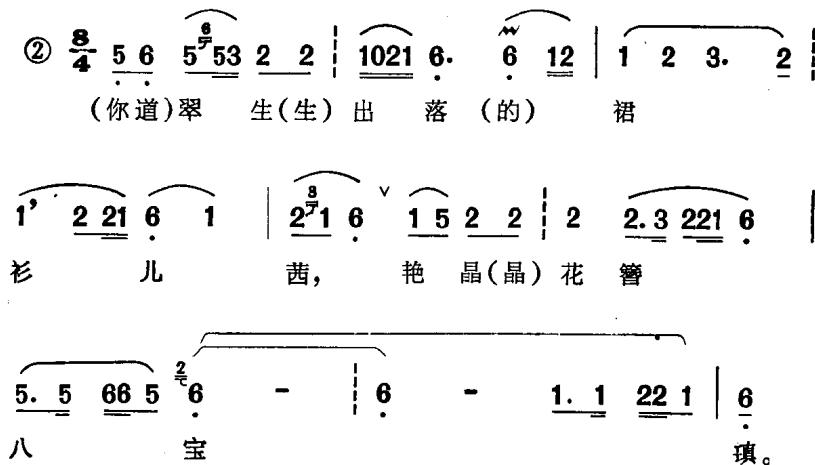
叠词音值紧缩、音区提高①例加强了慨叹语气的表达，②例则加强了唐明皇悔愧心情的表白。

有时也可用于句首，用以加强语气。如南仙吕〔醉扶归〕前两句句首可以用叠词，也可以不用，如《江流记》：

① 

望得 - | 望得 2.3 2 1 | 肝 6. 1 | 肠 |
断，哭得 哭得 泪珠 干。

在《牡丹亭·游园》中就未用叠词。如：

② 

(你道)翠生(生)出落(的)裙 | 衫儿茜，艳晶花簪。
八宝填。

②曲因扩板增添小腔很多，但字位却和①曲是一样的，只是音值按比例扩大了一倍。①曲写殷秀英望儿心切，腔简、节拍小、速度快，加用叠词更加强了迫切感的描写。②曲则是杜丽娘游园前对镜梳妆自我顾盼的描写，旋在流畅的级进中适当运用大

跳进行，描写杜喜悦的心情。《大成宫谱》按语说：“第四阙（指《江流记》）首二句用叠字格最为古雅，效法者亦多。”可见叠词格也是常用的。

3、叠句

昆曲曲牌中运用叠句的很多，在叠句的旋律处理上手法也很多样，并多与所表达的内容情绪相吻合。归纳起约有如下几种处理方式：

（1）叠句的旋律提高八度，如：

南仙吕（桂枝香）《琵琶记·赏荷》

我一
鼓，
再

弹
我一
弹

鼓，

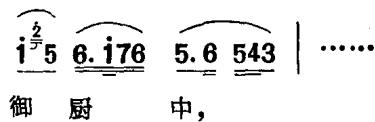
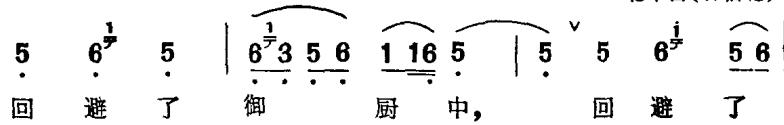
〔前腔〕《赏荷》

更思
归
别
鹤，

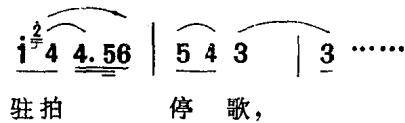
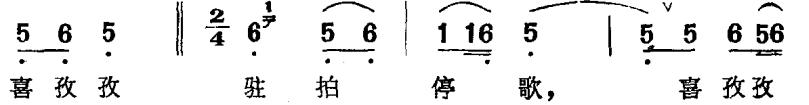
更思
归
别
鹤，

两曲因唱字四声阴阳不同，旋律细部也有了不同的处理，但同曲中的叠句则作了严格的八度移位。八度移位更多的是叠句旋律作某些发展变化，这情况常是开始的部分作严格的移位，在乐句的后半部则作种种变化。下面是《长生殿·惊变》中的几个例子：

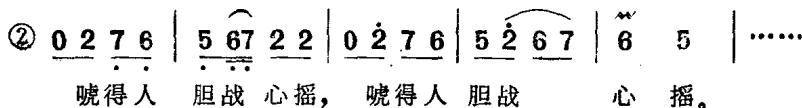
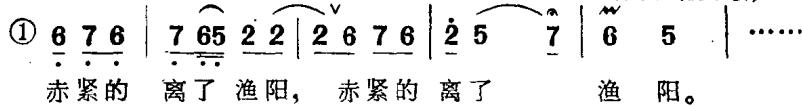
北中吕〔石榴花〕



北中吕〔斗鹌鹑〕



北中吕〔上小楼〕



(2) 叠句的旋律作同度严格重复比较少见，但在同度基础上作某些变化，特别是唱腔旋律作细致的加腔处理则常有所用。

如：

北黄钟〔喜迁莺〕 《长生殿·絮阁》

① 1 3 5 6 - | 4/4 1. 2 1 - |
休 得 把 虚 脾

1 12 17 6 5. 6 17 6 | 5 5 3212 17 6 |
来 掉， 休 得 把

1. 2 3 32 1. 2 17 6 1 | 1' 2 17 6 5. 6 17 6 |
虚 脾 来

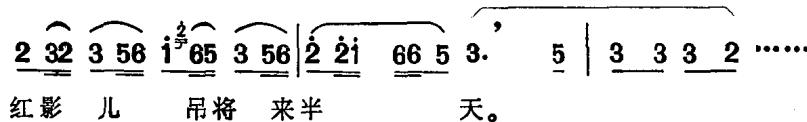
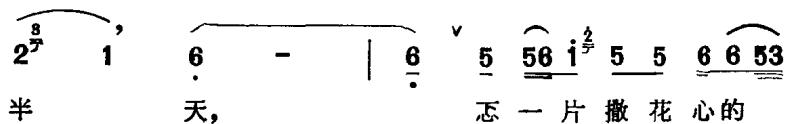
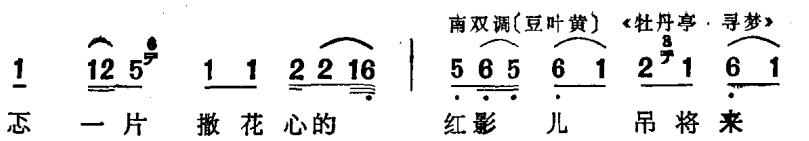
5. 5 3 5 2 1 | 1 - |
掉，

② 5 56 1 5' 6 | 5. 185 3 32 17 6 1 |
我 只 待 自 把

1 2 3 5 #4 | 3 1 16 56 1 5 6 |
门 敲， 我 只 待

5. 165 3 32 1. 5 65 3 | 3332 1 23 5. 6 5 #4 | 3
自 把 得 这 门 敲。

(3) 叠句的旋律作五度移位较为常用，可以是严格的移位，但叠句旋律的终止结构常有所变化。如：



叠句旋律作五度严格移位虽然用得不多，但是五度变化移位则用得很多，通常都是开始的部分变化较大，后半部较多用严格五度移位，并且大多是前句低后句高，后句有加重描写的意味。如：

南双调(豆叶黄) 《牡丹亭·寻梦》

5 6 61 2⁸1 1 23 | 5 , 5⁸ 2 21 6 | 1. 2 216 5 6 | 6 .
 倦可也 慢掂掂， 做意 儿 周 旋，

 3 3 5 6¹ 5 5 6 | i i² 6 65 3 | 5. 6 653 2 3 | 3
 倦可也 慢掂掂 做意 儿 周 旋。

南双调(川拨棹) 《牡丹亭·寻梦》

1 6 1 | 2 1 6' 5 | 6. 121 6 | 6 3 2 3 |
 一 时间 望 眼 连 天， 一 时间

 2⁸ 16 1 2 | 3. 565 3 | 3
 望 眼 连 天。

也偶有用前句高后句低，这多表现怅惘、悲愁的情绪。如：

南双调(川拨棹) 《牡丹亭·寻梦》

5 65 | 3 5 3 | 3 5 6¹ 53 | 2 3 1 21 |
 知 怎 生 情 伥 然， 知

 6 1 1 | 5 3 2⁸ 16 | 5 6
 怎 生 泪 暗 愁。

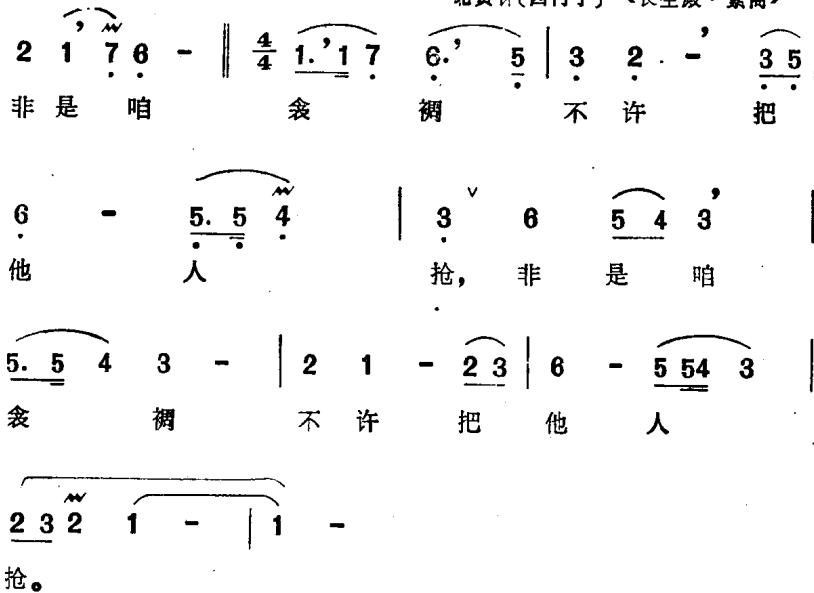
有时为了改变终止结构，叠句收尾可作“繁宫为角”转调，也可以附加完全终止的终止结构。如：

南中吕(千秋岁) 《牡丹亭·拾画》

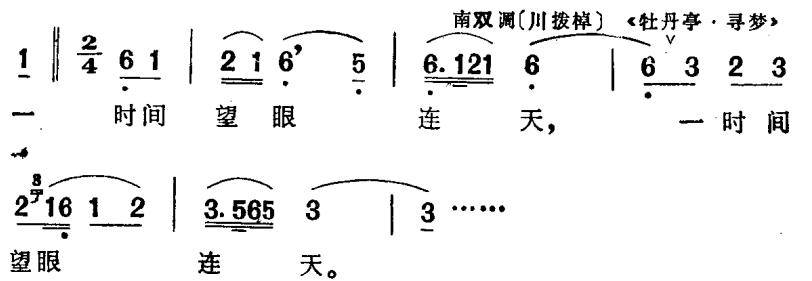
3. 5 221 6 01 | 2 3 32 1 2 | 2 | 2 | i² 66 5 3 0 |
 片 石 峰 前， 片 石

 5' 6 65 3 5 | 5
 峰 前。

北黄钟(四门子) 《长生殿·絮阁》

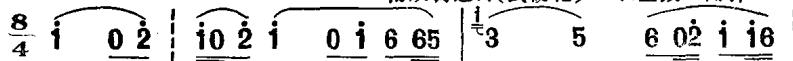


(4) 叠句旋律节奏相同、曲调不同的也比较常见，如：

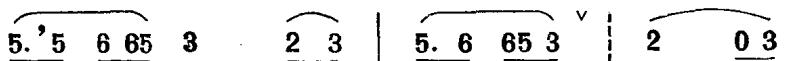


这是一种自由移位，也有前句高后句低的例子，所表现的情绪与八度前高后低例相同。如：

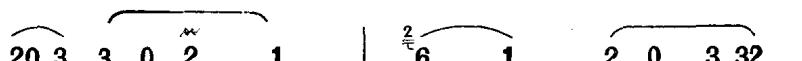
南双调近词(武陵花) «长生殿·闻铃»



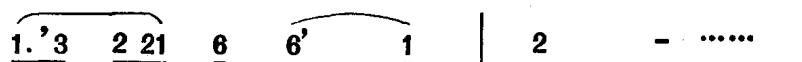
兀 的 不 惨 杀



人 也 么 哥， 兀



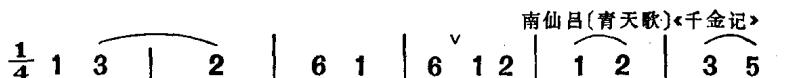
的 不 苦 杀



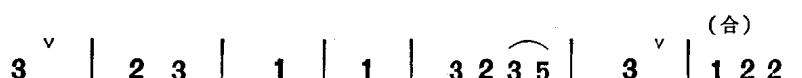
人 也 么 哥。

曲调前高后低，大量入声字顿断腔，表现了哽噎与悲伤的情状。

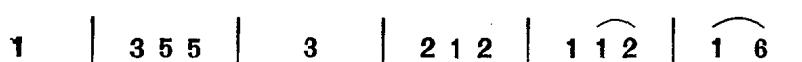
也可有节奏和旋律前后句都不同的，但很罕用。如：



前 队 两 边 分，前队 两 边



分， 中 队 盘 桓， 后队绝 奔。 把都儿



们， 把都儿 们， 势摆个 长蛇 阵。

也有曲调基本相同，前后曲节奏稍有不同的。如：

南黄钟(双声子) 《长生殿·繁阁》

情 双 好, 情 双 好, 纵百岁

犹嫌 少。怎 说 到, 怎 说

到, 平白地 分开 了。

旋律相同、唱字不同运用得也比较多，不再举例。

从上列各例看，叠句旋律以在五度、八度移位基础上作适当调整最为常用，并常可用前句高后句低或前句低后句高以表达不同的情绪。

(六) 衬 字

昆曲中衬字用得很多，作曲者并常用衬字补述内容或加强音节的变化。《九宫谱定》说：“曲之有衬字，作者于此见长，唱者于此取巧。”《钦定曲谱》说：“填者之纵横见长，歌者之疾徐取巧，全在偷衬互犯，谱中不过成法大略耳。”《蠟庐曲谈》也说一般衬字都加在句首或句间，“至于句末三字之内与板式疏落之处，决不可妄加衬字”。各家所说于曲中衬字的性质和作用以至用法，都有简明陈述，但周贻白在《中国戏曲史长篇》中说得更清楚，他说：“衬字在文法上的作用多半为副词，语助词一类的虚字，间亦用形容词、代名词等实字。往往一支曲子其神韵全靠衬字，这是词变为曲的一种解放，也是制曲者的一种便利。元

剧中不用衬字的曲子很少有，其间甚至有衬字多于正文者，是为元剧许多规律中可以自由运用技巧的地方。”

昆曲运用衬字南、北曲各有特点；在南曲里有两种用法，一种是句前加衬，这种衬字不占本句板位，而占用前一句末一字的尾腔位置。如：

〔懒画眉〕《琴挑》(第四句末与第五句开始部分)

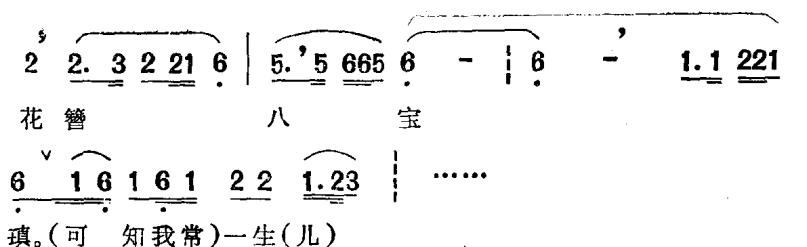
(一) 第一支	2 -	<u>3. 3 2 1</u>	<u>6. 1</u> ^w 2	<u>1. ' 1</u> <u>6. 1</u>	
	惊		残		
(二) 第四支	1 2	3. <u>2</u>	1.	<u>2 1</u> <u>6</u>	
	人		惊		
	<u>2' 1 6</u>	2 -	<u>3. 2 5</u>	<u>3. 5 65 3</u>
	梦,	闲		步	
	<u>5 3 5 6 2 2 3</u>	<u>5' 5</u>	<u>3. ' 3 2 1</u>	<u>6 1 6</u> <u>1</u>
	恐, (莫不为)	听		云 水	

第一支正格，第四支“莫不为”衬字，占前句末字尾腔位置，“水”增字，也不占板位。

昆曲南曲衬字的第二种用法是句内加衬。如：

〔醉扶归〕《牡丹亭·游园》

5 6	<u>5' 53</u>	<u>2 2</u>	<u>1 0 2 1</u> 6.	<u>6. 1 2</u>	1 2' 3.' 2
(你道)翠	生(生)	出	落	(的)	裙
1	<u>2 2 1</u>	<u>6.</u> 1		<u>2' 1 6</u>	<u>1 5</u> <u>2 2</u>
衫	儿			茜,	艳 晶(晶)

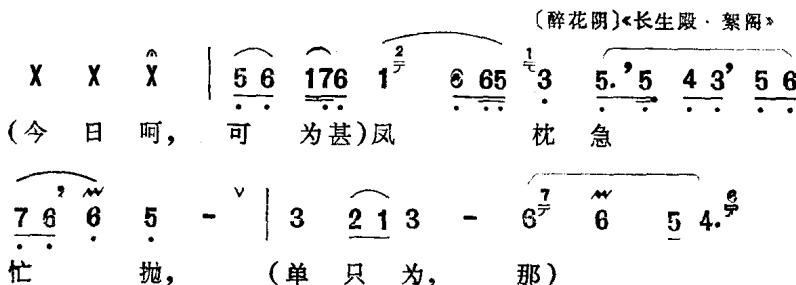


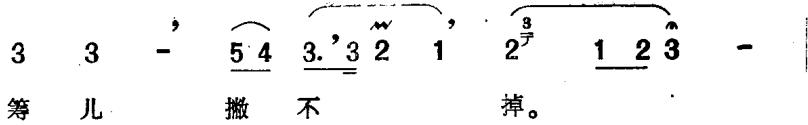
例中“你道”、“可知我常”与上例同，是句前衬字，句内“生”、“的”、“儿”、“晶”等字都是句内衬字，这些衬字也不占板位。

南曲衬字限制比较大，因为它只占前句末字尾腔的位置，为使衬字不堆叠过紧，难明词意，故有“衬不过三”之说，但也不是绝对不能超过，如“可知我常”衬字就有四字。如不用这些衬

字，“琢”字腔应是“ $\overbrace{6 \frac{2}{1} 6}$ ”，此例因“琢”字只用半拍腔，故衬字即多用了一字。在这里我们还可见到另一个问题，就是句前衬字的旋律，往往是用前句末一字尾腔的旋律变化而成，这样衬字的旋律前后衔接就会更为顺畅一些。

北曲衬字的运用限制比较小，因为北曲是“呆腔活板”，曲牌小节数不固定，唱词字位以及主腔位置都可不固定，衬字也可以占用板位，因此衬字字数可以不受限制，可多可少。如：





括号内都是衬字，字数多少就比较自由。不仅散板曲如此，上板曲中衬字也一样可多可少。如：

北商调〔浪里来〕《长生殿·酒楼》

散 $i \ 6 \ 5$ - , $\overbrace{3 \ 5 \ 6 \ 5}$ - || $\frac{4}{4}$ 6 6 6 - | 5 - $\overbrace{4 \ 5}$ |
(见著那 一 柱 柱) 伤 心(的) 时 事

5 - , $\overbrace{5 \ 5}$ - | $\overbrace{5 \ 1 \ 6 \ 65}$ $\overbrace{3 \ 6 \ 65}$ | 3. $\overbrace{5 \ 4}$ 3. $\overbrace{2}$ |
遇, (凑著那 一 句 句) 感 时 (的)

1 - $\overbrace{7 \ 1}$ | $\overbrace{7 \ 6 \ 5}$ - | $\overbrace{5 \ i \ 6 \ 65}$ |
诗 许 伏。 (怕) 天 心

$\overbrace{3. \ 5 \ 6}$ - | $\overbrace{3 \ 5}$ 6 - | $\overbrace{5 \ 2}$ 3 $\overbrace{3 \ 5}$ |
人 意 两 难 摸,(好 教 倦

$\overbrace{6^{\frac{1}{2}} \ 5 \ 3 \ 2}$ 3 | $\overbrace{3 \ 3}$ 2 3 2 | 1 - $\overbrace{7 \ 1}$ |
费) 沉 吟, 痞 痞(地 将) 眉 对

$\overbrace{7 \ 6 \ 5}$ - | $\overbrace{5}$
蹙。

此例不仅句前衬字多少不定，而且也有占用板位的衬字。除以上二例外，衬字有时比正字多达数倍的情况，在北曲中也是不乏其例的。

从上面数例还可以见到昆曲的衬字和正字是紧密结合不可分的，它常是正字的补充和辅佐；就单句来看，它和正词共同表达了唱词的内容，是词句与乐句的有机的组成部分，如果把句中衬字略去，词意即不够明确，唱腔旋律也会不够畅达与完整，这是昆曲衬字与一般戏曲衬字的主要区别。

第七章 节 奏

戏曲唱腔的旋律是由连续的乐音（工尺）和一定的节奏相结合而成的。乐音侧重于音高因素，节奏侧重于强弱因素，二者都离不开音值长短的因素。唱词的四声调值与唱腔旋律的音高因素常相统一，唱词音节的强弱，又常与唱腔旋律的节拍与节奏因素相统一。本章侧重对昆曲唱词音节与唱腔旋律间的相互关系作一些探索。

（一）词拍和意拍

作为昆曲曲牌文学部分的“曲”，是一种“句不定字数”、“篇不定句数”而又独立成章的韵文，一句所含的字数可从一字到十数字，是一种和齐言体相对的杂言体的诗章。这种文体和旋律相结合，为了求得唱腔的和谐与均衡美，常以一定的节拍和节奏型来约束字音和旋律的长短强弱。所谓“南曲板以节字、北曲板以节句”，所谓“既贵清圆、尤妙闪赚”等等，都指的是唱腔中词曲节拍节奏与旋律相结合的关系。

我国汉语是一种单音节的文字，由单字到多字都可以构成独立的句子；由三个或三个以上的字组成的句，都常以由两个音节组成的“词拍”为单位来顿逗的，这情况在快速的“急曲”或干念的曲牌中尤为明显。

词拍，是由强弱交替的两个音节（两个单字）构成的字的组

合单位，一般情况是字数成双的句子，按两个音节划分。如：

长空——雾粘 天淡——云闲

即使语意上应划成（1—3）、（3—1）或（1—2—1）的句子，朗读的词拍仍应按（2—2）划分。如：

力——不从心，须读成：力不——从心；

三人成——虎，须读成：三人——成虎；

深——不可——测，须读成：深不——可测。

字数成单的句子，按两个音节划分，最后一个单字常单独构成一个音节。如：

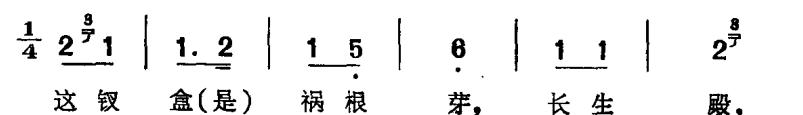
眉黛——颦，啼痕——渗，芳心——恼。

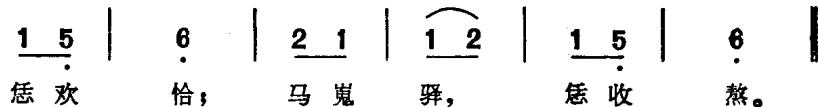
即使语意上应划作（1—2）的句子，也应作（2—1）划分。如：“感——金石，回——天地，昭——白日，垂——青史”，也须读成“感金——石，回天——地，昭白——日，垂青——史”。

这是朗诵时词拍的划分情况。在词与旋律配合时这种按词拍划分节奏的形式，在唱腔中仍是主要的节奏形式。如《访普》正宫〔端正好〕套的〔尾〕：



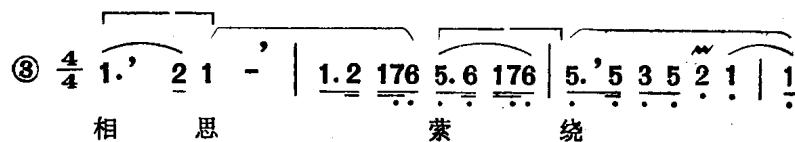
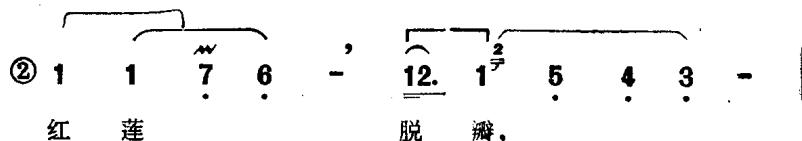
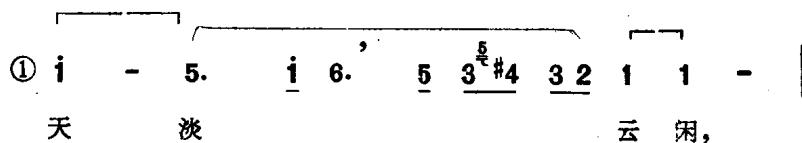
又如《埋玉》中的中吕〔红绣鞋〕：



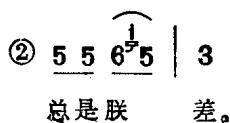
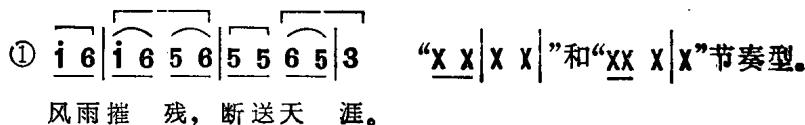


它们的基本节奏都是 X X X | (三字)， X X | X X | X X |
X | (七字)。但是在词拍划分基础上作某些变化则更为普遍。如：

1、在词拍间加腔，不影响词拍的划分，这情况在散板节拍中尤为常用。它的基本节奏型是：“X X ~~~ X X ~~~” 如：



2、前词拍紧，后词拍疏。



③ $\underline{\underline{3}} \underline{\underline{1}}$ | $\widehat{\underline{1} \underline{2}}$ | 3 | “X | X | X |”节奏型。
罪孽 深 重。

④ $\underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}}$ | $\underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}}$ | $\widehat{\underline{3} \underline{5}}$ | 6 | “X | X | X | X |”节奏型。
当年 貌比 桃 花

$\underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}}$ | $\underline{\underline{2}} \underline{\underline{7}} \underline{\underline{1}}$ | $\widehat{\underline{1} \underline{2}}$ | 3 |
今年 命绝 梨 花

3、两个词拍，前强起后弱起，形成变强弱

① $\boxed{\underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}}}$ $\boxed{\underline{\underline{2}}}$ | 3 | “X | X | X |”节奏型。
风吹 浪 打，

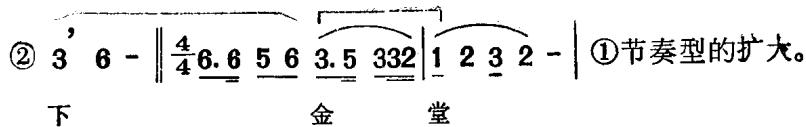
$\boxed{\underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}}}$ $\boxed{\underline{\underline{0}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}}}$ | 3 |
为何 泪 抛

4、按表意划拍——以“意拍”划分，也有运用。如：

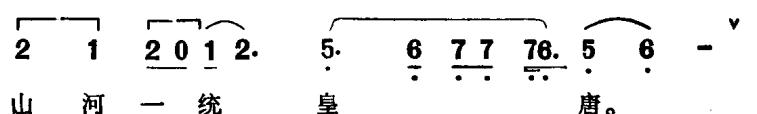
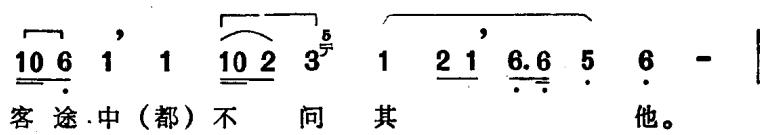
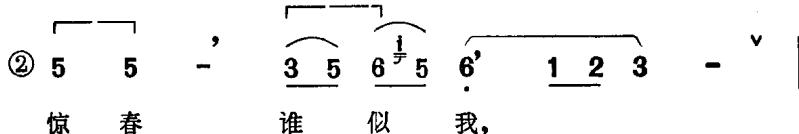
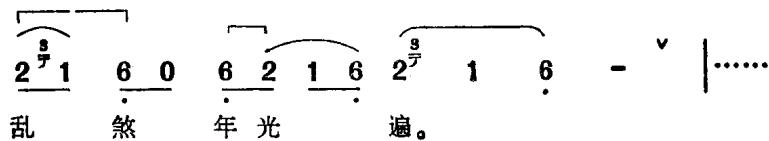
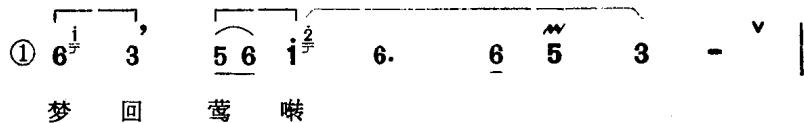
① $\frac{2}{\cdot \cdot} \widehat{\underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}} \quad - \quad 5 \quad \widehat{\underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \quad -$ “X - X X”节奏型。
柳 添 黄， 苹 减 绿，

这种效果也可以通过第一字的变强弱予以肯定。

① $\widehat{\underline{\underline{6}}} \quad \widehat{\underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}}} \quad \boxed{5. \quad \widehat{\underline{\underline{1}} \underline{\underline{1'}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}}}} \quad \widehat{\underline{\underline{2}}}$ “ $\widehat{\underline{X}} | \underline{X} \underline{X} | \underline{X}$ ”节奏型。
月 摆 烛， 月 映 窗



5、某一种词拍划分所形成的节奏型在曲中贯穿使用，常可使乐曲风格更能统一、谐调，这情况对散板曲的意义尤为重要。如：



上三例都按词拍正规节奏划分，使曲腔顿逗分明，气氛一致。在上板曲中也同样依此规律划分，如《埋玉》中的〔朝元令〕即统一在“X X | X X | X - |”节奏上的。如：

①

长 空 雾 路 粘， 淹，

②

谁 料 君 臣，

③

烽 火 相 兼，

④

长 安 遮 掩， 长

安 遮 掩。

在同一支曲牌中连出现八次“”的节奏型，不仅使全曲风格取得一致，这种前词拍强起，后词拍弱起变强弱的节奏型，对怆惶蜀道，拖着疲倦步履趋行形象的刻画，也是非常生动的。

从上面分析中我们可以归纳出如下几条结论：

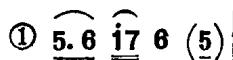
- (1)昆曲唱腔旋律的节奏常按唱词的词拍来划分，词拍与词拍之间或句与句之间增添拖腔，不影响基本词拍的划分。
- (2)词拍的节奏可以作旋律节奏的基础，但因表现内容的需要，可以将词拍节奏按比例扩大，或作变节奏处理。
- (3)在突出重字要义的情况下，也可以按意拍划分节奏。
- (4)这种按词拍划分节奏单位的处理，对统一曲牌风格，特别是对散板曲牌节奏的划分有着重要的意义。

(二) 节奏型

在整支曲牌或曲牌某部分中，具有典型意义的节奏单位叫“节奏型”；某一特定的节奏型，在全曲牌或全套各曲牌中反复出现，对唱腔内容的表现和统一起着重要作用的节奏叫“贯穿节奏”。节奏型本身即可以表现一定的生活内容，如前列《埋玉》〔朝元令〕即是。由于南曲主腔比较鲜明，唱字的小节位置固定，北曲主腔和唱字都不定位，但北曲节奏比较铿锵，节奏型比较固定，我们试选几套北曲分析其节奏型并揭示其一般运用规律如下：

1、北曲常在套的开始一、二曲将主要有特点的节奏型反复原型或变型地运用，以确定其主要的音乐形象。如《长生殿·酒楼》，在第一支曲〔集贤宾〕就将其主要节奏型作了充分展现。如：

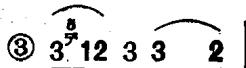
(1) 节奏型(一) X.X XX X X |, 同节奏型有四种旋律:



肯 空 向
有 谁 曾
不 堤 防
几 回 家
不 争 便



笑 他 们



任 纵 横

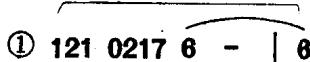


显 几 个

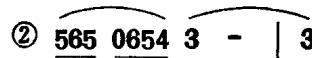
由于四声腔格关系，第一字腔变化较大，又由于全曲旋律高低变化不同，所以除基本节奏型①外，另还有三种高低不同的变化形态，但基本节奏却大都是一样的。

(2) 节奏型(二) XXX 0XXX X - | X, 同节奏型在

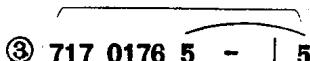
〔集贤宾〕中有三种旋律:



燕,

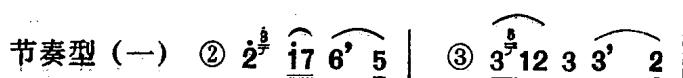


城 狐,



宙,

这两种节奏型在《酒楼》第二曲〔逍遥乐〕、第三曲〔上京马〕中也有运用。如;



待 觅 个

闹 昏 昏

④ 1 $\widehat{12}$ $\widehat{3'}$ $\widehat{2}$ |

那 里 有

此外还有如下几种变体，节奏型都仍基本保持。如：

⑤ $\widehat{6\frac{1}{2}56}$ $\widehat{17}$ $\widehat{6}$ $\widehat{5}$ |

向 天 阶

⑥ 3 $\widehat{35}$ $\widehat{6\frac{1}{2}}$ 5 |

俺 则 见

⑦ $\widehat{1}$ $\widehat{2}$ $\widehat{32}$ $\widehat{3}$ $\widehat{2}$ |

滴 潦 潦

⑧ $\widehat{1}$ $\widehat{2\frac{1}{2}}$ $\widehat{1}$ $\widehat{2}$ |

见 四

节奏型（二） ② $\widehat{565}$ $\widehat{0654}$ 3 - | 3

纷 如
行 吟

④ $\widehat{565}$ $\widehat{0654}$ 3 -

牢 骚
难 扶

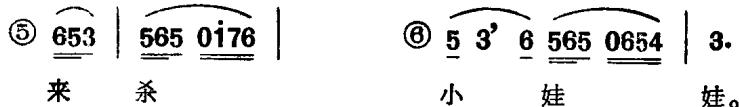
④是②的低八度形态。

《骂曹》〔油葫芦〕、〔天下乐〕也以节奏型（二）为曲牌主要节奏型，虽然〔集贤宾〕套属于北商调，〔油葫芦〕等属北仙吕，宫调不同并不排斥运用相似的节奏型。如：

节奏型（二） ② $\widehat{2}$ $\widehat{1'}$ $\widehat{23}$ $\widehat{565}$ $\widehat{0654}$ 3

鲜 鱼 虾。
美 娇 娃。
血 虾 蝴。

变化形态有：



在《访普》正宫〔端正好〕套的节奏型变化比较大，其基本节奏型是：X X X.X X X X -，旋律结构有：

节奏型（三）① 1 2 1.7 6 1 2 - |

蝶 翅 飞
两 袖 遮
似 玉 装
不 可 量

② 5 6 5.4 3 5 6 - | 6 - 5.4 3 5 6 -

柳 繁 狂 闲 上
小 帽 搞 赵 大 郎

i 2. 5.4 3 5 6 -

纲 有 方

③ 5 6 5.654 3 5 6

④ 5.5 4 5 6 -

不 下 堂

老 兄
尹

⑤ 2. 2 1217 6 1 2

⑥ 5 56 5435 | 6 -

配 著 孟 光

如 那 太

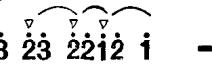
1 2 1.217 6 1 2

子 唤 著 娘

②是①的五度移位，其它都是①和②的变化形态。

北曲中常用的节奏型还有以下几种，每种又都可以作一些变化处理，并可泛用于各宫调的各套中。如：

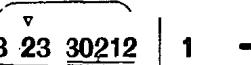
节奏型（四） 

① «骂曹» 

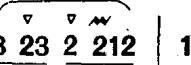
浑 家

② «访普» 

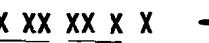
长 江

③ «惊变» 

眉 山
更 番

④ «弹词» 

昭 阳
双 髻

节奏型（五） 

这种节奏型运用得很广泛，可随旋律高低而移，并可在此基础上加花，其移位形态有：

① 

② 

③ 

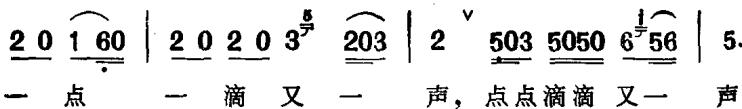
④ 

⑤ 7 23 217 | 6 -

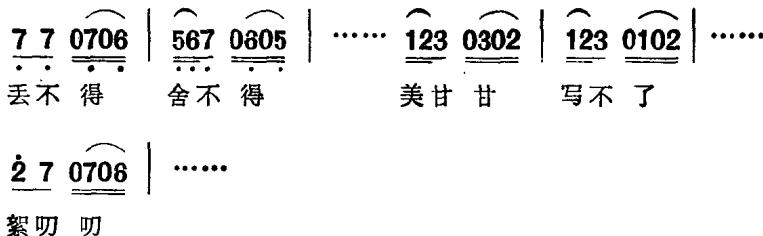
等等，应用广泛，变化甚多，不另举例。

除上述各例外，还有一些形声性的或描写性的节奏型，运用得当也可获得极好效果。如：

①《闻铃》[武陵花]：



②《弹词》[九转货郎儿]



(三) 节拍和字位

上板的南曲，唱词每一个正字的小节位置，大多是固定的，从全曲牌来看，唱词固定板位的依据约有以下几个方面：一是唱词内容表达的需要，重要的字往往位置强拍或者值延长；二是依据唱词的语气，有些字须延长，有些字须短促；三是依唱字的四声阴阳，和前后字四声阴阳的关系；四是句中衬字的多少，有时也偶影响正字的字位。此外如乐曲的结构、乐句的性质以及节拍的大小、词拍的组合等等，都对唱词字位的安排有一定的影响，其中后几方面我们在前文已谈过，下面着重谈前面几个问题：

1、重要唱字的强调，如《游园》中的〔醉扶归〕，全曲七

言六句、六韵十二板。六个七字句有两种基本板位：

第一种

	$\frac{8}{4}$	X X		X X - - ,		X - - -		X - - -		X -
①第一句		翠 生		出 落		裙		衫		茜
②第四句		三 春		好 处		无		人		见
③第六句		羞 花		闭 月		花		愁		颤

第二种

	$\frac{8}{4}$	X X		X X - - ,		X - X -		X - - -		X -
①第二句		艳 晶		花 簪		八 宝				填
②第三句		一 生		爱 好		是 天				然
③第五句		沉 鱼		落 雁		鸟 惊				喧

这两种唱词节奏安排的共同特点是按“四、三”分读，和词拍节奏相一致。不同的是第一种按重字要义看后三个字是句中须要强调的字，尤其是①句的“裙”字在句中必须突出，故占用强拍板位、音值较长；“衫茜”二字前字腔长、后字用板位，都作了一定的强调，而第四句“落”字腔占三拍，是因为此字是作为“四、三”分读须顿断的要求而用的。第四句、六句板位安排与①句同，都为了强调后三字的字音词义。

第二种字位的安排是为了强调“宝、天、惊”等字，因此音值最长且形成变强弱节奏，用以突出这三字。

2、唱词语气不同须强调的唱字也不同。如《游园》第三支过曲〔皂罗袍〕格律是“ $\frac{6}{\Delta} \frac{5}{\Delta} \frac{4}{\Delta} \frac{7}{\Delta} \frac{7}{\Delta} \frac{4}{\Delta} (\Delta) \frac{4}{\Delta} \frac{4}{\Delta} \frac{7}{\Delta}$ ”十句七韵二十五板，其中三个七字句的字位安排是：

$\frac{4}{4}$ X X | X - X - | X X - - | X

- ①第四句 良 美 美 景 奈何 天!
②第五句 赏 心 乐 事 谁家 院? !
③第七句 缘 屏 看 的 韶光 贱!

这例为了表达句子的感叹语气，五字短、六字长、末字紧收，形成较鲜明感叹语气的节奏。

3、慢曲板眼布置又常与四声腔格有一定的关系，一般的情况是：

(1) 阳平、阳去声字的第一腔不宜长，只占一拍，如〔皂罗袍〕例中“奈、谁、韶”等字腔即是。

(2) 阴平、上声字的第一腔，可点二眼，或延至一板三眼，如〔醉扶归〕例“宝、天、惊”及〔皂罗袍〕例“家、光”等字腔是。

(3) 阴去声第一腔宜适中，点一眼或二眼。

(4) 下一字为阳平或去声，上一字末一腔常不点眼。

(5) 下一字为阴平或上声，上一字末一腔大多点眼。

这几条是一般点板眼须注意的地方，字位疏密仍须以表情达意和语调语气为主要考虑方面。

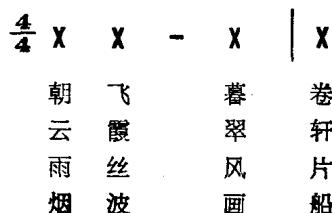
4、曲中有时因衬字的安排或衬字过多，也可以适当移动正字的字位；如《修箫谱·拥髻》用四支〔桂枝香〕，其末句为“二、三”分读的五字句，一、三、四支都用了衬字，前三支三眼带赠板，第四支三眼板，其正衬字位安排是：

① 正格字位	$\frac{8}{4}$	X X - -
② 第一 支	$\frac{8}{4}$ i i 6 5 5 - 3 2	(断送他) 深宫
③ 第二 支	$\frac{8}{4}$ 5 6 6 5 5 - 3 2	(真做个) 鸳鸯
④ 第三 支	$\frac{8}{4}$	3 5 - 3 2
		楼 中
⑤ 第四 支	$\frac{4}{4}$ 5 6 ¹ 5 5 3 5 3 2	(早被那) 劫火 (烧残了)

三	X - X -	X - - - X -
二	<u>1.3</u> 2 1 3' 5 6 5 . 6 - 1 6 -	年。
不	<u>1 0</u> 2 132 1 6 . -	仙。
赤	6 ² 1 6 5 - 6 -	眠。
色	2 1 6 .	天。

第三支正格，第一、二支占用上句尾腔加三衬字，这是南曲加衬常用方式；第四支抽眼，紧缩为一眼板，前面三个衬字和两个正字占用前句尾腔，把正字“劫火”移到前板的末眼上，而把读间衬字“烧残了”占用原正字板位，这是一种移动字位的变化处理。

5、三、四字句同节奏连续的运用，常可形成垛句式的效果。如前举《游园》〔皂罗袍〕第六至九句连续四个四字句就具有这种性质。如：



北曲字位虽然比较自由，但是上板的曲牌以句为单位也有一定的结构规律，如：

1、前后句起结常有定位。如《絮阁》中的〔出队子〕原正格五句，其中间三句起与结板位就是比较一致的。如：

① 第二句	$\frac{1}{6} \frac{3}{5} \frac{6}{5}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{6}{5} \frac{12}{17} \frac{6}{5}$	$\frac{3}{5}$
	(为著个)意		中	人 (把)
② 第三句	$\frac{5}{3} \frac{12}{3}$	$\frac{3}{3}$	$\frac{3}{3} \frac{5}{35} \frac{3}{2}$	
	悄 东 君		春 心 偏向	
③ 第四句	$\frac{1}{7} \frac{6}{5}$	$\frac{5}{5}$	$\frac{1}{5} \frac{3}{5} \frac{6}{5}$	$\frac{3}{5}$
	单 只 待		单 只 待 望	著

心病挑。
 小梅梢。
 梅来把渴消。

5' 6 65 3⁵ 1 2 | 3
 心 痘 挑。

1 60 1 2 3023 3. 121 | 1
 小 梅 梢。

6. 2 1 7 67 6 5 3. 5 6 65 3. 2 1 2 | 3
 梅 来 把 渴 消。

各句都是起于头眼，落于板上。

2、各句都是前紧后疏，末三个重字要义字字位相同，第四句因用叠词增加一板，如把这一板抽去，三句句型即大致相同。“北曲板以节句”，在这里可以得到进一步的理解。本曲基本字位节奏型应是：

上句： X X | X - X - | X - X - | X

下句： X X | X X X - | X - X - | X

字位基本上也是规整的。

(四) 板眼的点定

昆曲曲牌就文学方面说它是由从一字句到含有十字以上的句子组合成的韵文单元；就音乐说各曲牌的节拍、节奏以及字位分读等等也各不相同。为了使唱腔的节奏统一，为了使唱腔旋律的强弱拍与唱词轻重音配合适当，为了使乐句长短均衡，不至时紧时疏、徐疾失当，分析各种长短句板眼的点定经验显得异常重要。为了避免繁琐我们先将含有一、二、三字的短句按其性质理出其点定板眼的基本方法，再将基本结构的唱词七字句（兼及其它字

数的句子) 分别选取几个有代表性的曲牌, 将它们的板与眼的点定方法作些分析归纳, 以尝试小结历代昆曲音乐家点板的主要方法如下:

1、一字句

有三种类型: 第一种: 作为长短句的独立句, 例虽不多, 但亦有用。如:

«十五贯·见督» 南中吕(尾犯序)

证, 务要真
凭, 必有
实凭。

“证”和“凭”两个一字句, 有加强语势、据理力争的语气, 是况钟深夜见督、为民请命时所唱。这种一字句也可以用叠字的形式。如:

«邯郸记·扫花» 南中吕(醉春风)

把世界
数!
这的是三楚三齐,

从这两个例子可以见到一字句在旋律中可以作为乐句中的“读”(如“证”字), 可以作为乐句中的“分句”(如“凭”

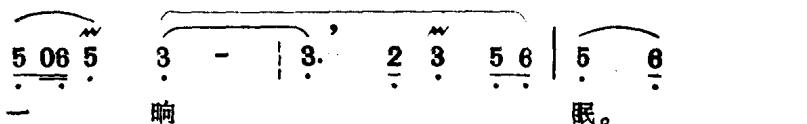
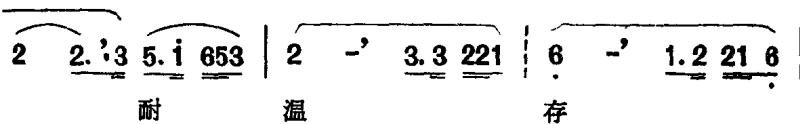
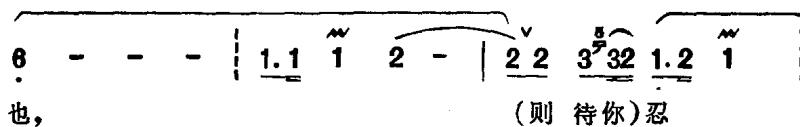
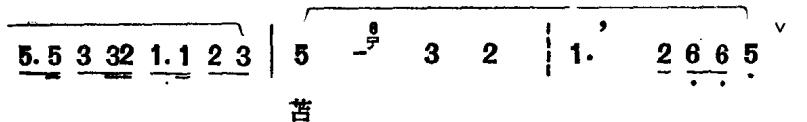
字），也可以作为两个乐句间的插入句，在乐段中起承上启下、转换语气用，如“数”字腔。

第二种：作为某些曲牌定格的语助词，这种语助词在曲牌多有一定的部位、一定的旋律。如：

《长生殿·雨梦》越调（小桃红）

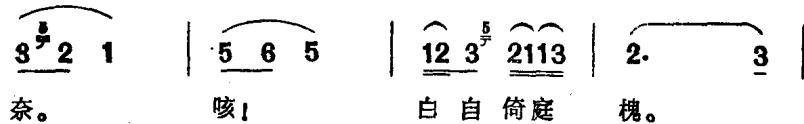
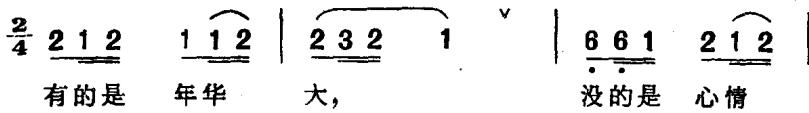
听，点点都（向那）梧桐，哨也，萧萧飒飒一齐暗把乱愁敲。

这个“也”字腔很传神地加强了唐明皇悲伤心情和语气的表达，〔小桃红〕被摘句和〔下山虎〕组成集曲〔山桃红〕，运用在《牡丹亭·惊梦》中，也仍起着类似的作用。如：

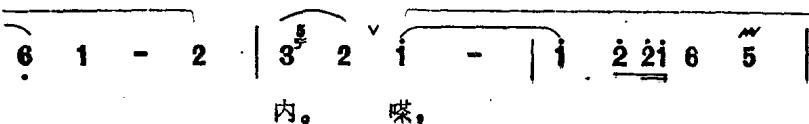
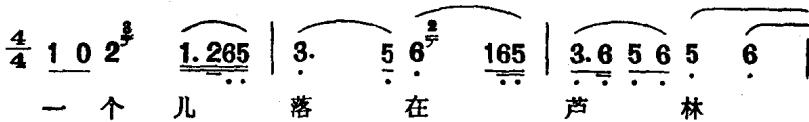


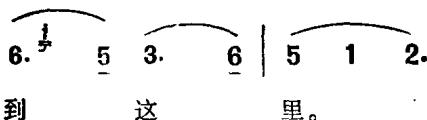
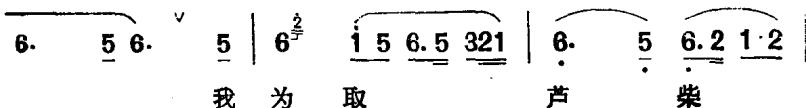
这种定格语助词也随着曲牌的粗细或板式变化而变化。如：

«南柯记·就征»中吕(驻云飞)



时剧《芦林》(驻云飞)

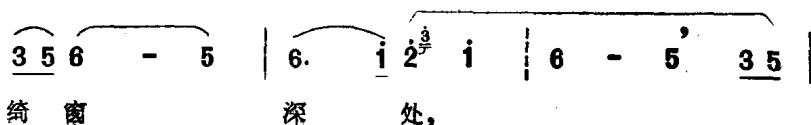
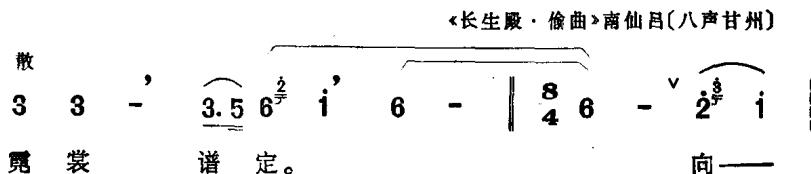


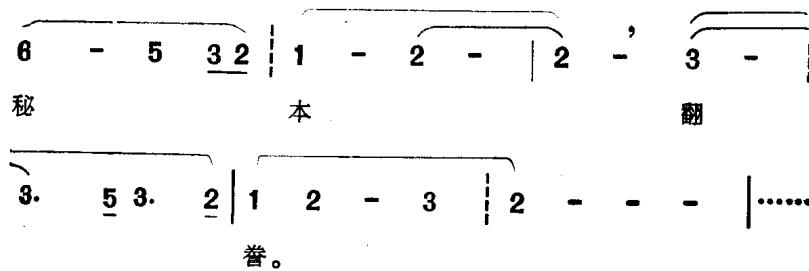


这两个语气词都有感叹的性质，「就征」短，「芦林」长，音调骤然提高，都具有附加插入的意味。昆曲有定格语助词的曲牌尚多，如《琵琶记·剪发》〔香罗带〕中的“也”字；《浣纱记·养马》〔梨花儿〕中的“嗟”字等等，也都具有感叹词的性质。

第三种：宋词中有用“领句字”的词牌。领句字往往是表意的关键所在，以用有力的去声字做领句字的比较多，领句字常可以起承上启下的作用。如柳永词〔八声甘州〕：“渐霜风凄紧，残照当楼。”秦观词〔八六子〕：“念柳外青骢别后，水边红袂分时。”词中的“渐”字、“念”字都是领句字。曲牌也沿用了这种方法，常见的有：

(1) 一字领二句，如：





(2) 一字领三句，如：

«长生殿·重圆»南双调(嘉庆子)

8/4 1² 6 1 | 2. 1 6 5 6 | 1 - 2 3 2 |
 看一彩 虹 —

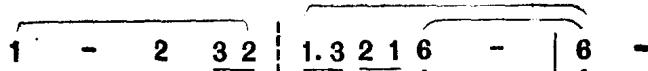
1. 3 2 1 6 - | 3 5 5 - | 6. 5 3 2 |
 道 随 步

1 - - - | 2. 1 3 - | 3 - ^v 6 0 1 |
 显， 直

2. 1 6 1 | 1 2 - 3 2 | 1 - 2 - |
 与 银 河

1 2 3 5. 6 | 3. 2 1. 6 | 5 6 ^v 5 - |
 胜 汉 连， 香

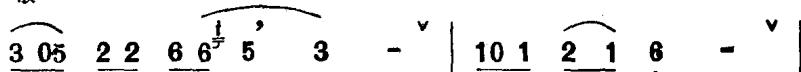
6 - 5 ¹ 6 5 | 3. 2 3 5 | 6. 5 3 2 |
 雾 漛 漏



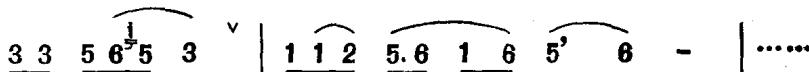
不辨。

(3) 一字领四句，如李刘词〔沁园春〕（南中吕引子）

散



觉——秋光过半，日临三九，



葱葱佳气，霭霭琴堂。

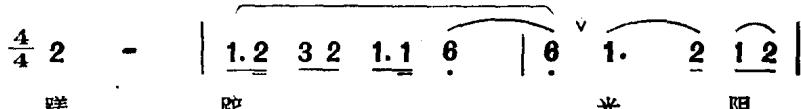
三例中“向”、“看”二字都是去声字，“觉”字入声，旋律在乐句中只起“领”的作用，但却表示后续各句应是本牌表意重点所在。

2、二字句

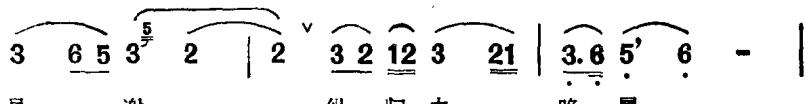
在曲牌中二字句较一字句用得更普遍些，它可以用于一支曲（包括〔前腔〕）的开端，也可以用于曲牌的中途或尾端“合头”部分。如：

①用于曲牌的开端，如：

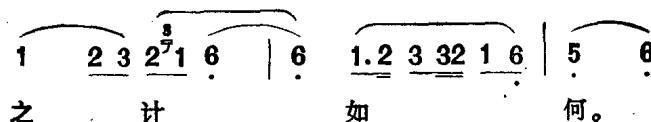
《琵琶记·回话》南正宫〔醉太平〕



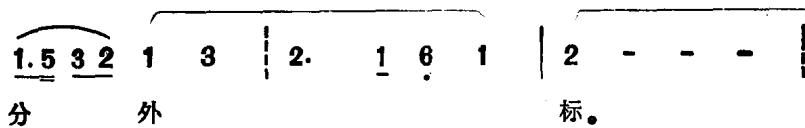
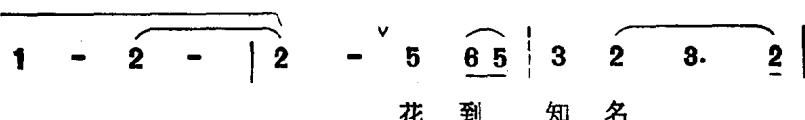
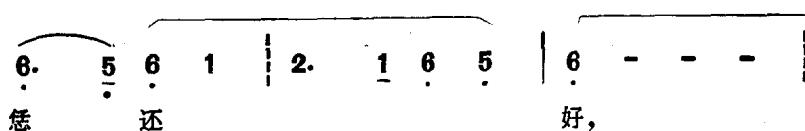
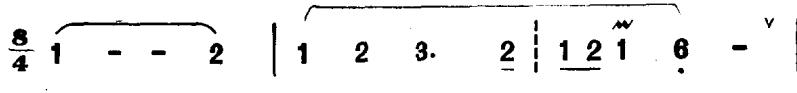
蹉跎，光阴



易谢，纵归去晚景

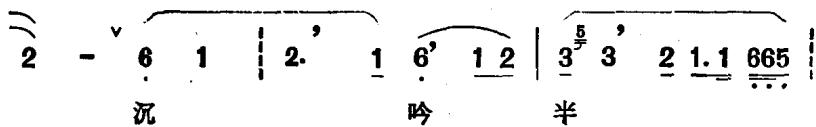
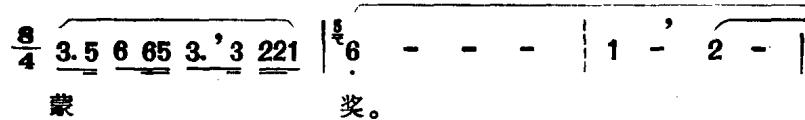


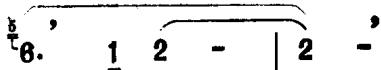
《紫钗记·侠评》南正宫(白练序)



②用于〔前腔〕的开端，如：

《长生殿·定情》大石调(念奴娇序·前腔)(换头)





响，

③用于曲牌的中途，如：

《牡丹亭·寻梦》双调(三月海棠)

$\frac{4}{4}$ 1² 665 1 2 3 | 3' 5 6. | i 665 | 3 5 3. 2 |
去 也 迁 延。 非

1 60 1 2 3 - | 3. v 6² 5 30 5 | 2 35 3 3. 3 221 |
远！ (那)雨 迹 云 踪

6 1 1.2 216 | 5 6 |
才 一 转。

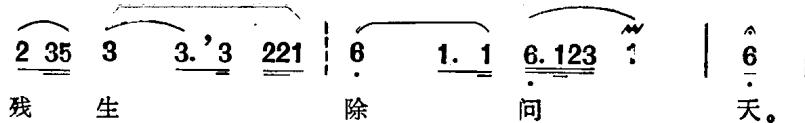
《牡丹亭·惊梦》商调(山坡羊)

$\frac{8}{4}$ 3 - - - | 5 665 3.3 221 | 6 1 - - |
迁 延，

2. 1 6. 1² | 5 3 5.5 2 1 | 6. 6 1 2 3.32 116 |
这 衷 怀 那 处

5 6 - 1.1 | 6. 2 1 2 v | 6. 7 6.7 6 |
言？ 淹

5. 6 5 3 | 2 3 32 1 - | 2. 1 6. 3 |
煎 泼



④用于曲牌末尾（合头），如：

《荆钗记·上路》仙吕〔八声甘州〕

$\frac{8}{4}$ 3 5 - 6 | 5 - - - | 6. 1 6 5 - |
 槌 杆，

 5 - 2 1 | 3. 6 5 6. 5 | 3. 5 3 3 3 2 |
 遍 长途 触

 1 - 2 - | 2 - 3 - | 3. 5 3 3 3 2 | 1 - 2 - |
 目 桑 麻。

《长生殿·密誓》商调〔琥珀猫儿坠〕

$\frac{4}{4}$ 3 5 6 | 5. 6 5 | 3 - | 3. 5 2 1 | 1 6 1 5 6 1 |
 惟 应， (和伤)悄语

 2 1 2 - | 1. 1 6 1 2 1 | 1 2 3. 5 2 1 | 6 1. |
 低言， 海誓山盟。

二字句的旋律大多都构成为一个完整的乐句，其点板形式，依《籁庐曲谈》说约有四种：

(1) 第一字不占板位，第二字点头板，如①〔醉太平〕、〔白练序〕等，这种板式用得比较多。

(2) 第一字、第二字各点头板，如③〔山坡羊〕。

(3) 第二字点头板、截板，如②〔念奴娇序·前腔〕、③〔三月海棠〕、④〔八声甘州〕、〔琥珀猫儿坠〕等，这种板式用得最多。

(4) 第二字点头板、腰板和截板，这类用得比较少，像〔琥珀猫儿坠〕的又一体即用这种板式。如：

《荆钗记·拜冬》商调(琥珀猫儿坠)(合头)

欢 悅， 那 兽炭
红 炉 焰 焰 频 蒸。

“悦”字即占用三个板位。

3、三字句

三字句既可作独立乐句使用，也可以用三字句为基础构成完整的曲牌。前者如：

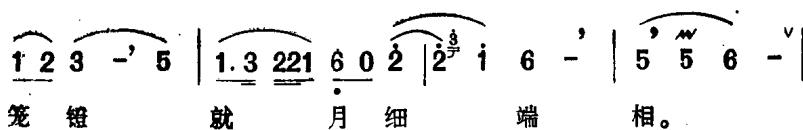
《牡丹亭·游园》南仙吕(好姐姐)

闲 窠 眇，
(听)生 生 燕 语 明 如 莺，

散

《长生殿·定情》中吕(古轮台)

下 金 堂，



两例三字句都构成了完整的乐段的上句。“闲停顿”用于曲牌中部，“下金堂”用于曲牌之首，如下例则一句用于曲牌首联，另一句则用于曲牌的末联。如：

散 《牡丹亭·游画》商调(二郎神)

能停妥，这慈容（只合在）莲花

宝座。（也）非（是）

娟娥，

（这）画 跳蹊

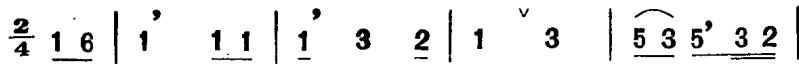
教人难

揣难摹。

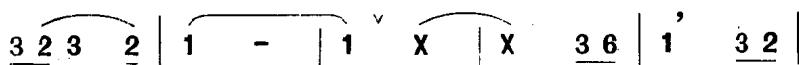
虽乐句长短容有不同，但都构成为一个独立的乐句。

以三字句为主构成的曲牌，如南仙吕宫正曲〔急三枪〕就是用连续的三字句构成。

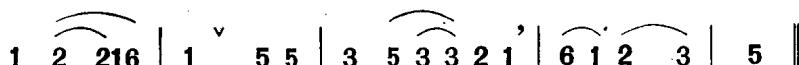
《琵琶记·扫松》南仙吕〔急三枪〕



你如今，疾忙向，帝京回。说老汉（道你）

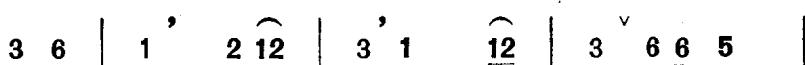


蔡伯 嗤。哪 拜别 人，做爹



娘，好 美 哉。亲爹 娘，死 不值，你 一 拜。

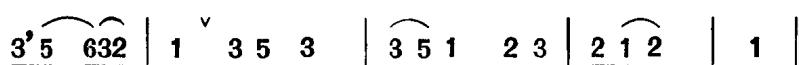
《义侠记·别兄》南仙吕〔急三枪〕



自从 我，嫁武 大，为 宅 眷。（便是）一
(句) (读) (韵)



蝼 蚁，（也）进 门 前。却有 甚 篱 不
(读) (韵) (句)



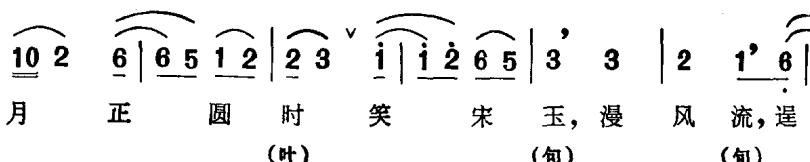
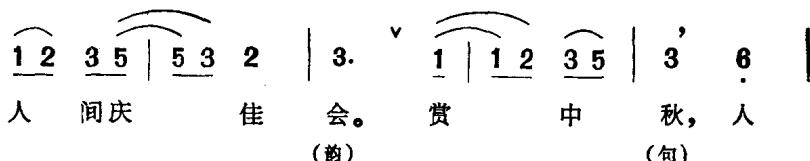
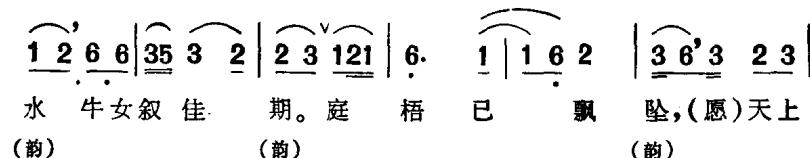
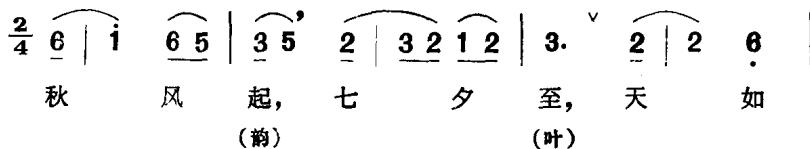
固招 外 犬。（你这）胡 言 语，（休要）把 入 宽。
(读) (韵) (读) (韵)

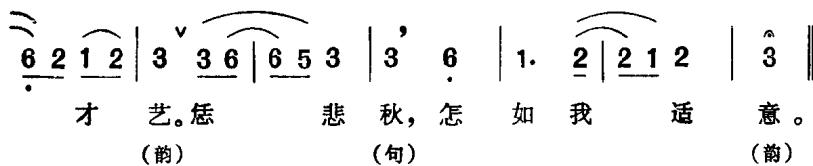
《九宫大成南北词宫谱》收有上列二体（《扫松》录《集成曲谱》），并按云：“〔风入松〕后，或一曲、或二曲，必带三字六句二段，谓之〔急三枪〕。因其名不古，故诸家议论不一。或

有连在〔风入松〕下，不另列名；或有题作〔黄龙袞〕。集滚者，纷如聚讼，总无定论。与其朦胧穿凿，何如仍用旧名。二段共三字六句，诸谱皆分作二曲，《南词定律》合作一曲，今依《南词定律》为准。”按〔急三枪〕俗有作〔急三腔〕，意为快速的三字腔。从旋律看颇具有三字垛板的性质。

以三字句为构成独立曲牌，尚有南正宫正曲〔三字令〕及南羽调引子〔三字令〕。南正宫〔三字令〕《大成宫谱》收有二例，录一支以见其格律如下：

《七夕》(散曲)南正宫(三字令)





此曲十三句九韵，三字句有九句之多。另羽调引子〔三字令〕共十六句八韵，全部是由三字句构成。从本节所举三例可以见到，曲中三字句虽多，但以三字为单位的节奏型却比较一致，

如〔急三枪〕两曲的三字句以用“X X | X”和“X X | X”这两种节奏型为多，而〔三字令〕则用“X | X X | X.”节奏型比较多，再加上各自旋律进行与调式结构的特点，各曲风貌仍还是判然有别的。从这三个节奏型看，它们的节奏变化多在第一、二字的字位上，第三字大多是在板上，这又是它们在变化中也有同样的地方。

4、其它字数句子板位的点定和句前句中衬字的安排，又大多以七字句为基础变化而成。如仍以本章第（三）节1、〔醉扶归〕的两种基本板位，和《游园》〔步步娇〕结合起来看，它的板眼与衬字基本板式是：

第一种：

基本板位：	(衬)	X	X (衬)		X	X	-	-	(衬)	
七字例	① (步)	香	闺		怎	便			(把)	
	② (你道)	翠	生(生)		出	落			(的)	
五字例					摇	漾				
四字例	①				偷	人				
	②	没	揣		揣	-	-	-		

X - - -	X - - - (衬)	X -
全裙春半菱	身彫如面花	(儿) 現茜线

从这例可以说明：

- (1) 这种板位安字前密后疏，突出后三或二字。
- (2) 衬字可用于句前及各词拍的后面。
- (3) 五字句、四字句或用七字句的部分板位，或在七字句板位基础上略作变化，都是七字句的变化形态，以求得全曲各句板位的疏密一致。

第二种：

基本板位： (衬) X X (衬)	X X - - -
七字例 ① 艳 晶(晶) ②(可知我)一 生(儿)	花 爱 譬 好
六字例 停 - 半 晖	
五字例 迹 - 逗 (的)	
X - X -	X - - -
八是整 形 一 宝 天 花 云	瑣然细偏

这例的特点是：

- (1) 第二种是第一种略变字位，用以强调第六字，其它字位相同。

(2) 六字句和五字句末三字节奏和七字例近同。六字例前三字用“意拍”划逗。

这两种共有特点是：

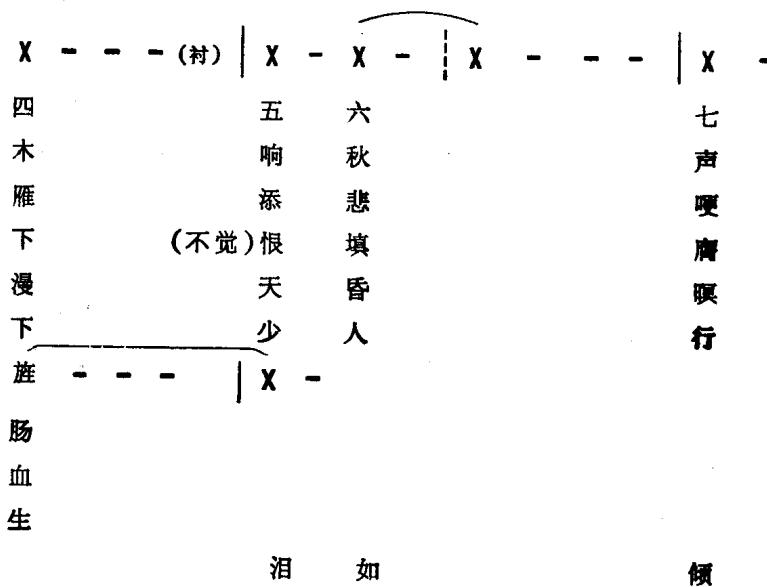
(1) 正字第一字头眼起，第三字中眼（赠板）位，第五、七字用板位。

(2) 全长二板，头尾合成一板。

下面再分析《长生殿·闻铃》双调近词〔武陵花〕，此曲是带赠板的慢板细曲，大冠生唐明皇唱。旋律细致、表情感人，艺术性很强。仍以七字句为基本句式，点板眼衬字及字位安排有三种处理方式：

第一种：

基本板位：	(衬)	X	-		X	-	X	-		X	-	-	-	-	
(字位)		一			二					三					
七字句		无			边		空			落		孤	坡	散	
		长			嵬		嵬			唉		帽	散	山	
(回望)	马				埃		埃			旗		旗	断	叫	
(只见)	黄	峨			帽		帽			怎					
四字句		袅			袅		哀								
		哀					子								
		萧													
三字句															

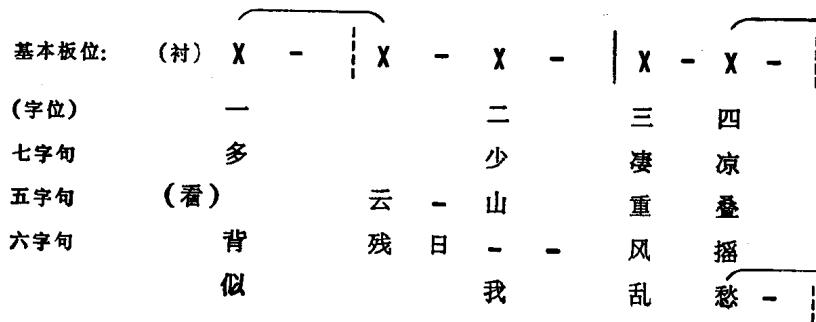


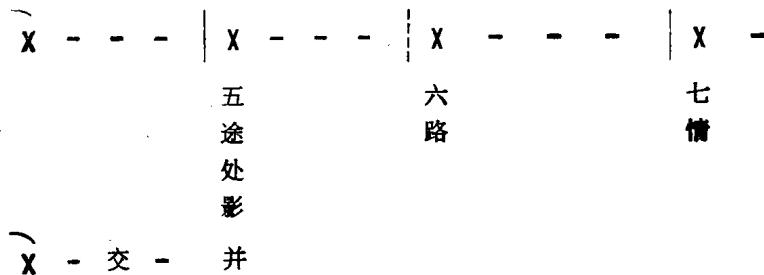
此例特点：

(1) 七字句第一、三、六字作适当强调，前四字按词拍划读，后三字按意拍划，使“秋声”、“悲哽”等词有所突出。

(2) 四字句用七字句前二读板位，三字句则截用七字句的后三字板位。

第二种：

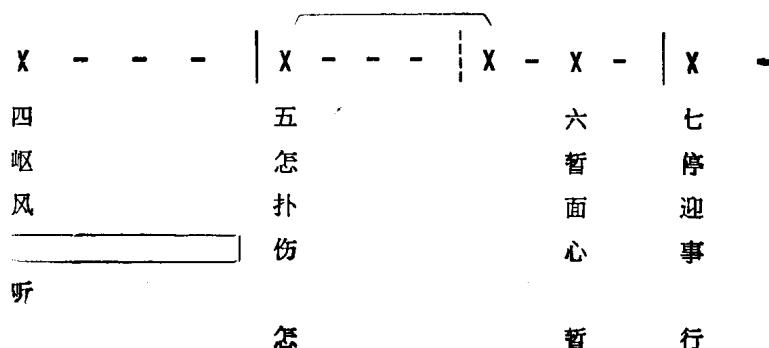
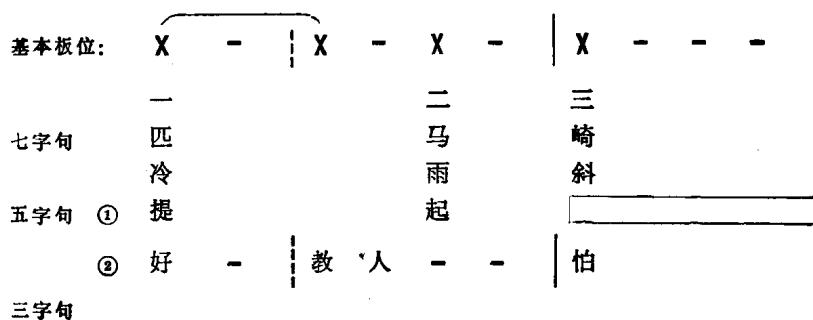




(1) 此例七字句第一、四字有所强调，以增强感叹的语气。

(2) 五字句、六字句在七字句基础上有所变化。

第三种：



- (1) 此例七字句第一、第五字有所强调。
- (2) 五字句①例用七字句的一首一尾，摘去中途二读，
②例是紧缩句型。三字句用七字句后三字板位。
- 这三种在板位处理上虽然句中强调的字可以不同，但是三种板式的第三、五、七字占用板位和第一字从头眼起却是相同的。
- 从上面五例板式和字位的安排来看：
- (1) 七字句可占二板或三板，占二板板位多点五、七两字上(《游园》二例)，三板板位点第三、五、七字上。
- (2) 表意应强调的字强调的方法可以延长本字的拍数，也可以安置在板位上。
- (3) 字数减少的句子如六字、五字、四字或三字句，可以截取七字句的一部分，也可以抽去七字句的一部分，还可以紧缩处理，但不宜多作局部紧缩。
- (4) 衬字可用于句前或读末。
- (5) 以词拍划读为常用，但也可适当运用意拍划读，以强调重音要义的字。
- (6) 这几例都是带赠的三眼板，如抽眼作三眼板，节拍则可按比例紧缩，板位不变。
- (7) 从各例对比看板位一般比较固定，眼位则可因字音强调的不同而可作适当移易。
- (8) 由于句中强调字的不同，可以使不同语气的表达能更为鲜明、准确。

第八章 曲 式

昆曲唱腔的结构形式，从总的来看，可以分为五个层次，即：部、套、曲、段、句，并由小到大，联句成段、联段成曲、联曲成套和联套成部。

从总的结构情况看，南曲是：部不定套数、套不定曲数、曲不定段数、段不定句数、句不定字数；北曲除每一部戏基本规定为四折四大套曲（也有例外情况）外，其余四个层次的结构都和南曲相同。但是，若就某一支具体曲牌来看，它们却又是“句定字数、段定句数、曲定段数”，这情况我们在本书第二章“曲牌”已讨论过。本章则着重讨论以曲牌为单位的曲式结构有关问题。

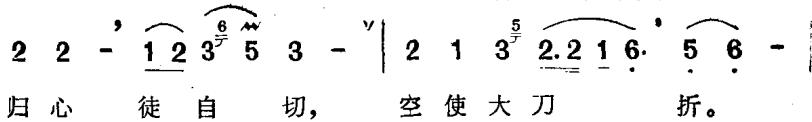
南曲有引子、过曲与尾声之分，北曲只有只曲和煞尾之分，其中除南曲引子与尾声的曲式结构结有它一定的特点外，南过曲与北只曲曲式的结构原则都基本是一致的，因此我们先谈南引子与尾声，次及其它。

（一）南引子与尾声的曲式结构

1、南引子虽然都用散板，但曲式大小的变化幅度很大，它小到仅包含有十个字的上下对句式，到长达一百余字的大引子都有所用，而且不论大或小都可以自成起迄、独立运用。如：

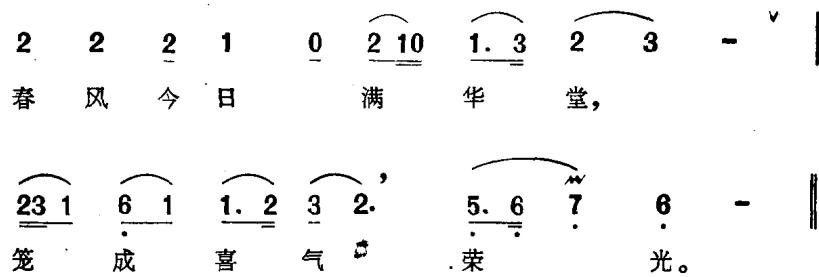
（1）它可以是上下句等长的对句式结构：

南小石引(忆故乡) 《三元记》



它是 [a(5)+b(5)] 上下句不同组成部分有机的联系，上句落属音，下句落主音，形成有起有落上下互有关联的统一体。上下句各含五字，二句二仄韵（a、b代表不同材料的乐句，括号内数字代表乐句内所含唱词的字数。下同）。

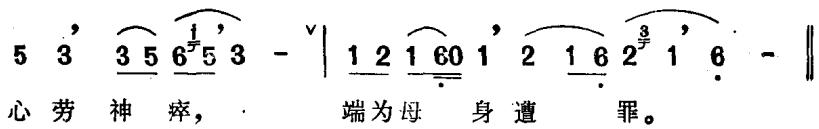
南小石引(扯破歌)



[a(7)+b(6)] 上下句等长的曲式结构，下句唱词虽少一字，但旋律句幅相当，曲式和上曲相同。

(2) 它也可以是上下句不等长的曲式结构：

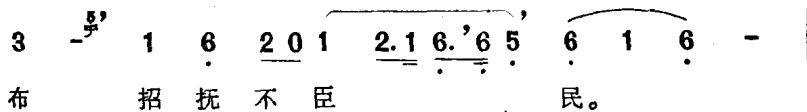
南小石引(粉蛾儿)



是 [a(4)+b(6)] 的结构，二句二仄韵。

南小石引(颠颠珠) 《宝剑记》

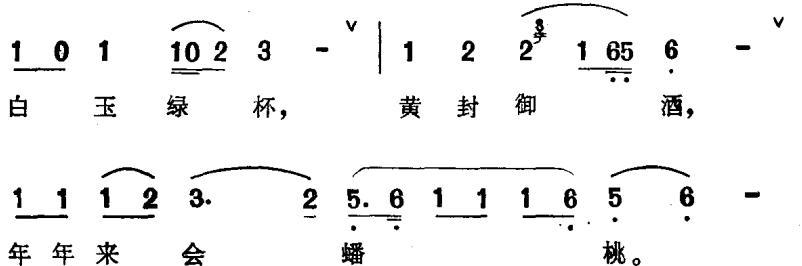




[a(5)+b(9)]上下句不等长结构，二句二平韵。

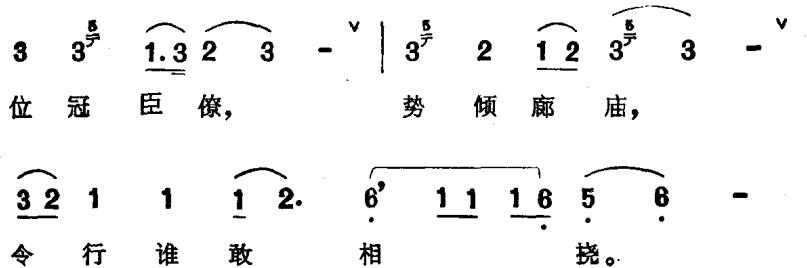
(3) 也可以是含有三个乐句的单段体。

南小石引〔宴蟠桃〕《还魂记》



这是[a(4)+b(4)+b'(6)]变化重复后乐句的单段体。

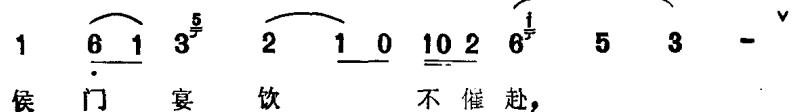
南小石引〔宴蟠桃〕《赠书记》



这是[a(4)+a'(4)+b(6)]变化重复上句的单段体。

(4) 四句式可以是单乐段的变化重复，也可以是“起、承、转、合”绝句式的结构。

南仙吕引〔紫苏丸〕《拜月亭》



3 2 2 3 ⁵ 2 1 , 1. 2 1 6 , 5 6 - ^ |
 跨 青 驄 径 临 庭 字。

1 2 30 6 ¹ 6 ¹ 5 3 3 - ^ |
 蒙 君 不 弃 到 蜗 居,

2 2 3 2 1 2 1 2 1 6 ⁵ 5 6 ¹ 6 - ||
 森 森 光 彩 生 门 户。

这是 [a(7) + b(7)] + [a'(7) + b'(7)] 双对句式的结构。

南仙吕引〔卜算子〕《彩楼记》

5 0 6 ¹ 6 ¹ 5 3 3 - ^ | 1 2 3 ⁵ 1 2. 1 6 ⁵ 6 - ^ |
 笃 志 在 诗 书, 何 意 寻 鸳 侣?

1 2 3 ⁵ 2 3 - 2 0 6 ² 1 3 2 3 - ||
 闻 道 豪 家 结 彩 楼,

3 ⁵ 2 1 6 1 2. 2 1 6. 5 30 5 6 - ||
 试 往 闲 观 取。

这是 [a(5) + b(5) + c(7) + b'(5)] “起、承、转、合” 四句式的曲式结构。

(5) 五句式常是在四句式基础上变化重复某一部分。

南仙吕引〔鹊桥仙〕《琵琶记》

3 3 - 3 ⁸ 5 6 5 3 - | 3 ⁵ 1 2. 1 2 1 6 - ^ |
 披 香 侍 宴, 上 林 游 赏,

$5^{\frac{6}{7}}$ 3 1. 3 2 3. 1 2. 1 6 5 6 1 6 - |
醉后人扶马 上。

6 5 6 6. i 6 5 6. $\frac{1}{7}$ 5 1. 3 2 3 - |
金莲花炬照回廊，

5 3. $\frac{2}{7}$ 2 1 1 2 3 03 2 1 6 5 30 5 6 - |
正院宇梅梢月 上。

此曲前三句一段，后二句一段，形成单二段的曲式：
[a(4)+b(4)+b'(6)]+[c(7)+d(7)]。

南仙吕引(《唐多令》《紫钗记》)

2 0 3 , 6 5 1. 3 2 3 - | 2 1 2 3 $5^{\frac{6}{7}}$
客思绕无涯， 青门近
1. 2 1 6 5 6 - | 3 3 2. $\frac{1}{7}$ 1 6 0 3 $5^{\frac{6}{7}}$ 1 2 3 - |
狭斜。 惜惜巷陌是谁家？

5 3 2 1 60 1 1 2. 1 6 5 6 1 6 - |
半露粉红帘下。
1 1. 2 1 6 5 , 3 $5^{\frac{6}{7}}$ 2. 1 6 5 6 - |
闲觅柳， 戏穿花。

此曲是前二句和后三句分段，也是单二段的曲式。

(6) 六句式可以分作三句式的两段，也可以分作二句式的三段。《牡丹亭·游园》商调引〔皂池游〕即由杜丽娘和春香各

唱三句，形成[a(4)b(5)b'(6)]+[a'(4)b''(4)b'''(8)]的结构，
又如：

南小石引（如梦令）《三元记》

3 6 3 3 30 5 6 5 3 - | 1 0 2 1
曾 记 寻 常 俗 谚， 说 道

6 6 2 1 6 2 1 6 - | 5 0 6 3 5 6 1 2 3 3 -
人 离 乡 贱。 匹 马 走 风 烟，

2 2 0 1 6. 2 6 1 6. - |
吹 得 京 尘 满 面。

5 6 1 6 - 5 6 5 3 - | 6 5 6 1 6 2 1 6 2 1 6 -
开 宴， 开 宴， 逆 旅 议 成 姻 眷。

此例即二句三段的曲式结构，图式是 [a(6)b(6)][c(5)b'(6)][a'(4)b''(6)]具有A B A'单三段体“起、转、合”的曲式特征。

除上列各曲式外，还有比较大型曲式的引子，如：

(1) 《浣纱记·寄子》南吕引〔意难忘〕，为七句三段，
图式是：A(a+b)A'(a'+b')A''(a''+b''+b''')变化重复式
(大写A、B代表不同材料的乐段。下同)。

(2) 《长生殿·定情》大石引〔东风第一枝〕，八句四段：
A(a+b)+A'(a'+b')+B(c+b'')+A''(a''+b''')

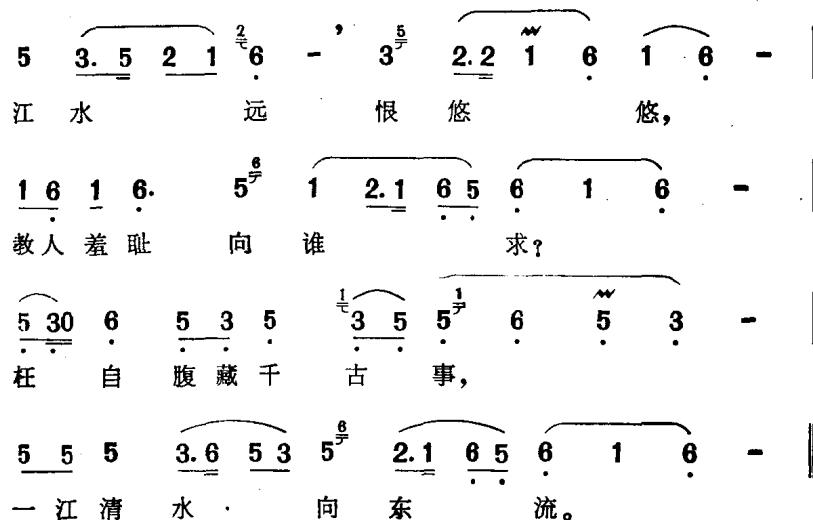
(3) 《荆钗记·见娘》南吕引〔挂真儿〕，分前后片，前
阙王十朋唱，后阙王母、李成分唱，重头，结构是：

$A[(a(7)+b(7))+ (a'(4)+c(4)+d(6))]+A'[(a(7)+b(7))+ (a'(4)+a'(4)+d''(6))]$ 前后片各二段，二阙四段式。

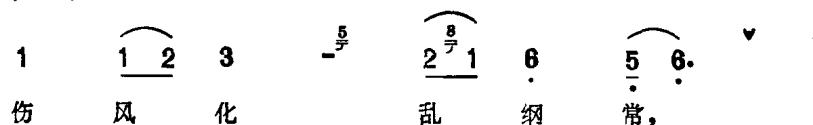
南引子多为词体，南仙吕宫引子收有〔八声甘州〕、〔疏帘淡月〕前者上下片各九句，共91字；后者上下片各十句101字，曲式都比较庞大，这样大型的引子一般很少运用。

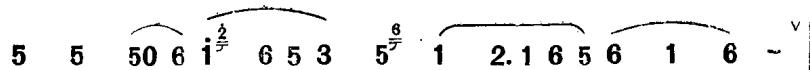
2、南曲引子机动性很强，不仅双调或三叠、四叠词体作引子时可以任用单阙或偶用双调外，就是单调也可以按分段选用其中一部分，如四句式的仙吕引〔捣练子〕（《瀛芦曲谈》收入双调），就可有如下几种不同结构的运用形式：

(1) 全用可作(a a' b a'')的结构，如《杀狗记》：



(2) 也可变化为(a b c b')的结构，如《荆钗记·投江》：

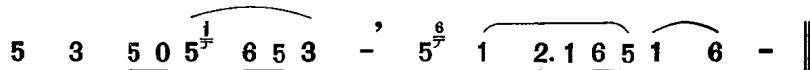




董亲逼嫁 富豪郎。

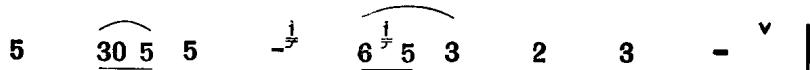


若把清名来玷污，

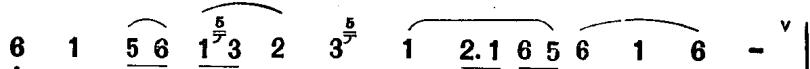


不如一命丧长江。

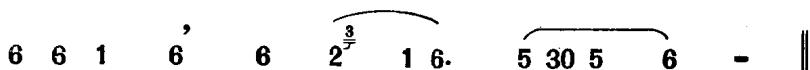
(3) 也可以略去最后一句，构成三句式。《蘋芦曲谈》称此体为〔搗练子〕，《投江》为〔胡搗练〕；《大成宫谱》称〔胡搗练〕又名〔搗练子〕，三句式为“又一体”。如《琵琶记·关粮》，是(a b c)的曲式结构。如：



嗟薄命，叹年艰，

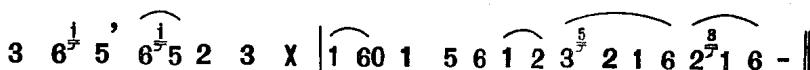


含羞忍泪向人前。



犹恐公婆悬望眼。

(4) 《烂柯山·痴梦》只用第一、二句，构成上下对句式。如：



行路错，做 人 差，咳！我 被 旁 人 作 话 韬。

仙吕引〔金珑璁〕(《蟾庐曲谈》收入双调)，全曲共六句，变化尤大，《蟾庐》收五支，《大成》收一支，六支结构都不相同。《大成》收《玉镜记》一支，结构是二句一段全曲三段，是(a+b)的变化重复；《蟾庐》收《琵琶记·剪发》为二句、四句分两段，为(a+b)+(a'a''b'b'')的结构；《绣襦记·剔目》分三句一段，前后二段，前段李亚仙唱，后段郑元和唱，两段间并有念白及身段隔开。句数也可变化，如《紫钗记·折柳》一般只唱前四句，形成(a b c d)的四句式；《牡丹亭·离魂》只唱前三句，形成(a b b')的结构；《牡丹亭·拾画》则仅唱第一、二句构成上下对句式。由此可见同一支引子整唱或分唱，其结构的灵活性都是非常大的。

3、南曲的尾声从字数、句数到板式、板数都有一定的格式，《九宫大成南词宫谱·凡例》：“尾声乃经纬十二律，故定十二板式；律中积零者为闰，故亦有十三板者。而尾声三句，或十九字至二十一字，止多即不合式。”把板数附会乐律，故不可取，但从本书附谱十首南曲尾声对比来看，在结构方面它具有以下特点：

(1) 从文字看它含有三句三韵；第一、二句可六字句可是七字句，第三句七字句，全曲是由十九字至二十一字构成。句间与读间都可以加衬字，尤以第二、三句之间，常加较多衬字，十首中只有两首在二、三句间没有加衬(《偷曲》、《痴梦》)。

(2) 从曲式看，它都是由(a+b+c)三个乐句组成。

(3) 从板式看，第一乐句稳定，都是由 $\frac{2}{4}$ 拍四小节(板)组成；第二乐句第四字腔稳定，都含 $\frac{2}{4}$ 拍二小节，后三字不稳定，可有四种变化，第一种是直接转入 $\frac{4}{4}$ 拍二小节，如《游园》、

《闻铃》；第二种转 $\frac{1}{4}$ 拍二节再转散，这种方式运用较多，有四支，如《惊变》、《寻梦》、《叫画》及《惨睹》；第三种经由散板转 $\frac{4}{4}$ 拍，或 $\frac{2}{4}$ 拍，如《偷曲》、《痴梦》和《埋玉》；也有经 $\frac{1}{4}$ 拍直接转入 $\frac{8}{4}$ 拍的，如《定情》。第三乐句上板，转 $\frac{4}{4}$ 拍较多，有六曲，转 $\frac{8}{4}$ 拍有三曲，转 $\frac{2}{4}$ 拍的只有一曲；小节数从三小节到六小节都有，以三小节用得最多，有七支，可见除去散板部分全曲用板数确如《大成凡例》所说以含十二板到十三板较多。

④宫调，南曲尾声结构和板式虽然大多类似，但在调式方面却变化较大。在十首〔尾声〕中用五声羽调的有四曲，用五声徵调的有四曲，用五声商调的有二曲。但如结合第一、二乐句的终止音来看十曲中只有两曲相同，我们对照宫调名称把三句落音写如下：

羽调 仙吕《游园》 6 1 6 仙吕《寻梦》 1 1 6
 商调《叫画》

正宫《惨睹》 5 3 6

徵调 中吕《定情》 2 3 5 中吕《埋玉》 3 6 5

双调《闻铃》 2 5 5 小石《痴梦》 6 . 3 5

商调 越调《惊梦》 2 3 2 道宫《偷曲》 3 3 2

值得我们再提出的是第三乐句曲终终止十曲都无例外地是由上行三音组构成，作 3 5 6、2 3 5 和 6 1 2，只有少数在上行

三音列基础上在第二音前加用一个上倚音，如 6.2 1 2 - 、

3 6 5 6 - ，或者是为了字音的准确、或者是为了装饰曲调。

(二) 南过曲和北支曲的曲式结构

南过曲数量众多、曲式复杂，由小到大，含有多种结构类型，北曲没有引子与正曲的区分，统称只曲，虽然南、北曲音阶和旋律结构区别较大，但在曲式方面却都不出以下四种曲式范围：

1、“单一、紧凑”型的曲式结构

这种类型的曲牌，形式短小、结构严谨，材料单一、和谐一致；具有节奏、节拍周期的一致性和旋律线状进行的单一性。由于常用的南正曲和北只曲形式短小的曲牌常小不过于四句式（也有少数例外如北双调〔山丹花〕与〔酒旗儿〕就是不完全的四句式），现从四句式开始举例分析如下。如：

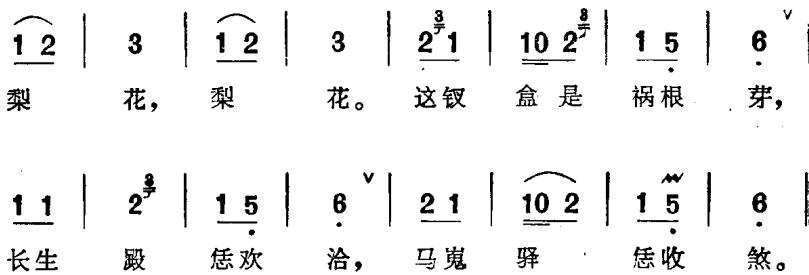
南仙吕〔光光乍〕《彩楼记》

2/4 1 2 3 | 2 - | 0 6 5 3 | 3 2 |
和 尚 去 出 家， 身
3 - | 0 6 5 3 | 3 2 | 1 2 6 |
上 挂 裳。 有 人 请 我
2 2 | 3 2 3 | 3 2 1 | 2 - | 6 6 1 | 2 |
修 功 课， 真 个 快 活 光 光 乍。

此曲第一、二句节奏型、旋律型相同，三、四句有发展，形成“起转结”（a a b c）的结构，四句单段式，结构紧凑短小。

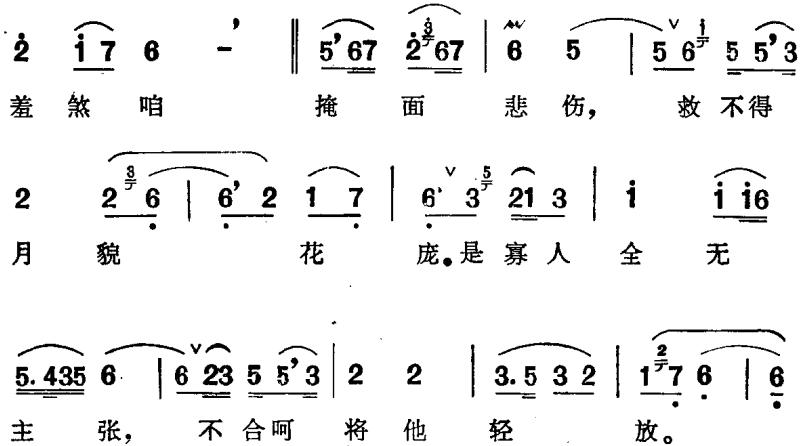
南中吕〔红绣鞋〕《长生殿·埋玉》

1/4 5 3 | 6 5 | 3 5 | 6 | 1 2 | 3 | 2 1 | 2 10 |
当 年 貌 比 桃 花， 桃 花， 今 朝 命 绝



此曲用词拍节奏，节奏单一；曲式是 [a(8)_△a'(8)_△] + [b(7)_△b'(6)_△b''(6)_△] 前句变化重复、后句变化重复二次的结构，材料单一，和谐均衡。

北正宫〔脱布衫〕《长生殿·哭像》



此曲是北正宫〔脱布衫〕正体，七言四句四韵。曲式是 (a b c d) “起承转结”的结构，各句都是板后起，一、三句落末眼挂腰板，板在音中；二、四句末字落在板上，具有节拍、节奏的周期性。曲式结构与此类似的尚有《哭像》中的〔小梁州〕、〔快活三〕等。

在一个乐句中也可以含有二至三个短句，如：

北中吕(上小楼)《单刀会·训子》

4 2 3 2 | 1 1 1 - | 5. 6 1 1 1 6 ,
(恁道他) 兵多将广

5 5 4. 5 6 5 | 4 3 2 v 5 3 2 3 | 5 2 3 2 1 ,
人强马壮， (大丈夫) 奋勇当先、

2 6 1 2 1 | 6. 2 16 5 | 6 1 6 | 5 - 5 2 3 2 |
一人拚命、 万夫难挡。 (恁道是)

1 2 3 2 3 5 , - | 4 5 6 5 4 , | 4. 5 6 1 6 5 |
隔大江、 起战场、 急难相

4 3 2 v 5 3 3 2 | 1 2 5 6 5 - |
傍， (着那厮) 鞠躬恭

6 - 4. 5 | 4 5 6 5 4 3 2 | 2 |
送某 (到) 船上。

此曲正字结构是： $a(\frac{4}{\Delta} + \frac{4}{\Delta}) + b(\frac{4}{\Delta} + \frac{4}{\Delta} + \frac{4}{\Delta}) + c(3\frac{3}{\Delta}4) + d(7)$ ，
四个乐句包含九句五韵唱词。每句都是从板上起，句前衬字占前句尾腔位置，每一个乐句都长四小节，句的起落都较规整。

$\frac{4}{\cdot} 5 \frac{6}{\cdot} 5 | \frac{4}{\cdot} 3 \frac{2}{\cdot}$ 是主腔，主腔在第一、三、四乐句句末出现，

第二乐句则形成较好的对比。

此曲在不同剧目中运用又有了不同的变化，在《长生殿·哭像》中，它的结构是： $a(4+4)+b(4+4+4)+c(3+3+4)$ $+c'(7)$ ，第四乐句是第三乐句的变化重复；《长生殿·惊变》中运用此曲，由于第三句、第六句加用叠句，使曲式更复杂起来，但是类型的特点仍还是颇为鲜明的。

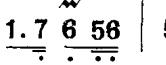
2、“平衡、对称”型的曲式结构

构成曲牌的各部分之间的相互适应、平稳的结构形式，它反映了事物的客观规律性。常见的有：

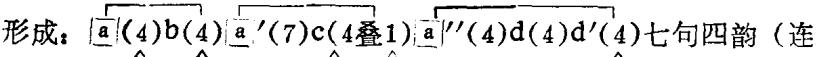
(1) 对比、并置的结构，如四句式的曲牌是由对称的两个二句式构成，就属于这一类。例如本书附曲《牡丹亭·游园》〔好姐姐〕，全曲六句可分为三句二段，词式和曲式结构相同，后三句是“合头”。结构是： $A[a(2+4)+b(7)+c(4+5)]$ $+B[d(3)+e(7)+f(7)]$ ，段落分明，前后对称。前三句都是从第三拍起，各占4、4、3小节；后三句除末句起腔和前段相同外，其它两句错落有变化，各句长度都是三小节。

这种对比、并置结构，各段所含句数、长度又不一定是完全一致的。如《单刀会·训子》〔十二月〕，全曲六句，前四后二分段，作： $A[a(4)+b(4)]+A'[a'(4)b'(4)]+B[c(7)+d(7)]$ 。前四句是变化重复的二句式，后段二句起对比和平衡作用。《九宫大成·按》说：“〔十二月〕本四字六句，二十四正字，二十四拍（指小节数）。因其字少拍多，或减之一、二板亦可。末二句亦有增三字、作七字句者，是为近体。”本曲是近体，除前二字散板外，全曲只用 $\frac{4}{4}$ 拍十九小节，也说明了北曲“呆腔活板、板数不定”这一特点。类似这种结构形式的尚有《训子》〔尧民

歌〕、《哭像》〔四边静〕及南曲《游园》〔醉扶归〕等。

(2) 递接、组合的结构，运用在四句式的曲牌中是构成(a b c d)以乐句为单位延续递接的结构形式；其发展形式则是多段的递接；以曲牌为单位多曲的递接，则构成南、北本套。这种结构常反映延续发展的生活内容。这种组合结构虽然段与段间对比明显，但是各段之间仍有连系与呼应的关系。如《训子》北中吕〔石榴花〕，全曲九句，按“二、三、二、二”句分段，其结构是A[a(7)_△+b(5)_△]+B[c(7)_△+d(2 4)_{△△}]+C[e(7)f(7)]+D[g(7)+h(7)]，虽然各句段间对比较为明显，但主腔
 | 5 - 在第一、七、九句原形出现，第五句变形出现，又是异中有同。再如《痴诉》北越调〔小沙门〕结构虽然比较小，却是由五个不同乐句递接组合而成，也属于这一种的结构类型。

(3) 间插、回旋的结构，曲式是(a b a c a d ……)的形式，“隔段呼应、相邻对比”是它的主要特点。围绕主要句段展开其它各段与主段的对比和各非主段相互间的对比。这种结构以句为单位或以段为单位构成曲牌；在套曲南北合套中有一部分在变化重复的南曲曲牌间，插入同宫不同名的北曲曲牌，或在变化重复的北曲曲牌间，插入同宫不同名的南曲曲牌，就是这种结构原则在组套中的运用。就曲牌来看例如《单刀会·训子》北中吕〔醉春风〕，此曲由七句组成，它的一、三、五句变化重复，二、四、六句不断展现新材料，第七句则是第六句的变化重复，

形成： 七句四韵（连

叠字五韵)具有回旋性的结构形式。再如《长生殿·哭像》北中吕〔朝天子〕全曲十一句，词式和曲都非常规整、统一，和〔醉春风〕相反，主要乐句是后句，其曲式结构是：

a(2)b(2)|c|(5) d(7)|c|(5)

e(4)f(4)|c|(5) a'(2)b'(2)|c|(5)

全曲按“三、二、三、三”句分段，第四段是第一段的变化重复，每段的后乐句材料基本相同，都是由 21 3 5 | 6.1 6 65
3.3 2 3 | 2.3 [~] 2 1 组成，但由于加衬的关系，第五、八句结尾是不完全的形态。

3、“同一、对比”型的曲式结构。几支同名曲牌连用组合成套，各曲牌本身既含有保留因素，又含有可变因素，这是“同一、对比”原则在组套中的运用。在某一支曲牌内部各句、段之间，或节奏相同而旋律变，或某部分旋律相同而节奏变，相同方面和相异方共同存在于统一体中，这种结构原则是戏曲唱腔普遍运用的基本特点之一。如《游园》南仙吕〔步步娇〕，全曲六句由两个材料组成，第一、二、四、六句一个材料，第三、五句一个材料，同一材料既有一定的保留因素，又可有较大幅度的变化发展，我们试将前一材料对照写如下：

散

第一句 5 3 0 3 | 6. 6 5 6. 5 3 2.

(袅) 晴 丝 吹 来

第二句 3 5 6 | 5 6 5 3

摇 漾

第四句 3 0 2 3 5 | 6 - 5. 5 6 6 5

没 揣

第六句 5 3 5. 6 2 1 6 6 | 5 3' 5 6 5. 6 1 6 6 5 3 1 6 (把)

(我 步) 香 闺 怎 便 (把)

$\frac{8}{4}$

1 2 3. 3 22 1 | 6. 1 2

闲 庭

2 - 3. 3 2 1 | 6. 1 2. 2

春 如

6. 2 i 2 i - | 6. 5 3 - | 2 1. 2 3 2 2 1 6 1

菱 花 偷 人

1 2 3. 2 | 1 2

金 身

1. 1 6 5 | 6. 123 32 1 6
 院，
 1 6 | 3 - $\frac{5}{3}$ 2. 2 1 | 6
 线。
 3 $\frac{5}{3}$ 2 1. 1 665 | 6. 121 6
 半
 1. 1 6 1 | 2 $\frac{3}{3}$ 1
 面。
 现。

从上例分析可见保留因素主要在旋律基本骨干用音方面和调式结构方面，而可变方面除旋律作高低、繁简等变化外，音值、节拍以及某些唱字的字位都可有变化。

这种变奏原则在曲牌中不仅可用于句间，也可用于段间。如《单刀会·训子》北中吕〔斗鹌鹑〕，全曲八句分为二句四段，除第二段上句运用了不同的材料外，第一、五、七句用一个材料，第二、四、六、八句用另一个材料，八句构成了：[a(4)+b(4)]+[c(4)+b'(4)]+[a'(4)+b''(4)]+[a''(4)+b'''(4)]的曲式，即变化重复四次既有连续性，又有段落性的变奏曲式。

4、“交义·渗透”型的曲式结构，它反映了两个或两个以上材料的矛盾统一。南北合套的套式和子母调变套套式，都具有这一特点。这种曲式常用以反映事物矛盾统一的复杂的发展过程，曲式比较庞大，单一曲牌容量有限，多体现于套曲中，在本书下一章再作具体分析。

(三) 变化曲式

昆曲曲牌既是集句成段、集段成曲，因此在实际运用中常具有一定的灵活性。曲牌灵活运用必导致曲式的变化。常见的变化约有以下数种：

1、南曲引子有时用全阙，有时用一部分，具有较大的机动性（见本章第一节2、〔捣练子〕和〔金珑璁〕例），尤以词体长调更常用半阙，如仙吕宫引〔疏帘淡月〕（即〔桂枝香〕）、〔八声甘州〕前者101字，后者97字，都是双调。《大成宫谱·按》：“〔疏帘淡月〕、〔八声甘州〕蒋谱、沈谱皆收作仙吕宫慢词，俱分作二阙；惟《南词定律》载入引子，并作一阙，当从〔南词定律〕为是。或全阙、或半阙，词家用其所当。”

象南引子运用词体的一部分，一般都须按上下阙分或按段分，这种用法，传统习称作“折股分段”，南北曲都有运用。如南黄钟〔点绛唇〕用全阙或半阙。《大成宫谱》二体并列，按云：“〔点绛唇〕引，第一系半阙，第二系全阙，各具一体以备选用。”北仙吕宫只曲〔点绛唇〕则用半阙，《大成宫谱·按》：“按〔点绛唇〕原出词体，南调引内用词之全阙，即《琵琶记》‘月淡星稀’可证。元人将词之前半阙通章叶韵，为北体，即首阙通行之格也。”（按：北调格为“四、四、三、四、五”五句五韵，当是词体后半阙，《大成》所按疑误。）

2、增句、借头与垫腰，在曲中也有所用，以增句较为常用。可“摊破”也可“增字”、“减字”或“加叠”、“偷声”，这些方面前文多已谈过，不再赘述。“借头”是前曲之尾增借后曲之头。北黄钟只曲〔醉花阴〕原格是“七、七、五、四、五”五句四韵，如《水浒记·刘唐》：



〔醉花阴〕常和〔喜迁莺〕连用，〔喜迁莺〕正格原是“三三句△七四七二四七三四四”十一句九韵（《大成宫谱》举有二例，兹略）。此二曲我们对照《长生殿·絮阁》看，《絮阁》的〔醉花阴〕尾部增添了“三三七”三句，而〔画眉序〕则截去曲首“三三七”三句，从第四句开始形成八句七韵的格式。《大成宫谱》按：“〔醉花阴〕古格止五句，即首阙，次阙是也。第三阙、四阙增末三句，共八句，此系近体。末三句，即下曲〔喜迁莺〕古格之首三句。盖因〔喜迁莺〕紧接〔醉花阴〕，故有误连下文作一阙，讹传既久，即元人亦以八句者为正格。”〔喜迁莺〕的按语也有类似的说明。古今体格不同，反映在曲式结构上也有所变化，《刘唐》〔醉花阴〕曲式是[a(7)+b(7)]+[c(5)+d(45)]是二段四乐句延伸型的结构；《絮阁》〔醉花阴〕曲式则是在《刘唐》〔醉花阴〕曲式结构后另增[c(3 3)a'(7)]共三段六个

乐句，形成“合头”型的三段曲式。另有一些曲牌柯丹丘《论曲》说是“调中句字不拘，可以增损”如〔端正好〕、〔混江龙〕等据分析除增字增句和上述“借头”外，尚有“垫腰”即曲牌首尾保持格律，中途扩增本曲牌主要句型的句子，这种句子有时可叠用多遍，如〔混江龙〕全曲共十句，在第六句后常扩增句数，但第一至六句及第九、十句大多保持原曲格律。《大成宫谱》按：“〔混江龙〕有二体，皆是十句。前六句及末二句，俱同一体。第七、八作三字两句、即第一曲，系初体也。一体第七、八作上四下三七字两句，即第二曲，系近体也。其增句格自第六句下，或四字句、或六字句，不拘多寡可以随意增损，结尾大概用近体居多。”如《虎囊弹·山门》、《牡丹亭·冥判》中的〔混江龙〕都是增句格。〔混江龙〕原格律和《骂曹》格律对比看：原格律是“ $\begin{smallmatrix} \text{四} & \text{七} & \text{四} & \text{四} \\ \Delta & \Delta & \text{句} & \Delta \\ \text{七} & \text{七} & \text{七} & \text{四} \end{smallmatrix}$ ”十句六韵，《骂曹》中〔混江龙〕只在原格律第六句后增加了“ $\begin{smallmatrix} \text{四} & \text{四} & \text{四} & \text{四} \\ \Delta & \Delta & \text{句} & \Delta \end{smallmatrix}$ ”四个四字句形成十四句八韵的格律，这种“垫腰”的扩句方式是北曲重要扩句方法之一。

北曲中另有一种扩增形式叫“并曲”，并曲除前述“带过曲”实际即是并曲外，还有少数曲并后另立新名。如北双调〔对玉环〕后常接〔清江引〕，如句中加用“摊破”句法，习惯改名为〔沙子摊破清江引〕，因实际应用极少不作分析（参阅《九宫大成》66卷18—20页）。

3、集曲与犯调。集曲只用于南曲，截取同宫曲牌各数句组成（参阅第二章（八）），可用集曲组合成套，如《千钟禄·惨睹》带“芙蓉”套，也可以插入其它过曲间，如《牡丹亭·惊梦》〔山桃红〕。集曲在曲式上的制约首先是摘段（或句）的先后次序，须和所集成的新曲前后次序吻合，这主要原因是为了保持曲式

和调式的完整性，使新曲也能调性统一、结构完整。如《惨睹》第一支〔倾杯玉芙蓉〕，是由南正宫〔倾杯序〕和〔玉芙蓉〕截段集成。此二曲原格律及截取部分是：

〔倾杯序〕：七五四四四四 四 四 四 三 七 共八句五韵
△△句句读△ △ 句 读△ △ 读△ (合)

〔玉芙蓉〕：五五五四 七七 三 五三七 共八句七韵
△△读△ △△句△读△ (合)

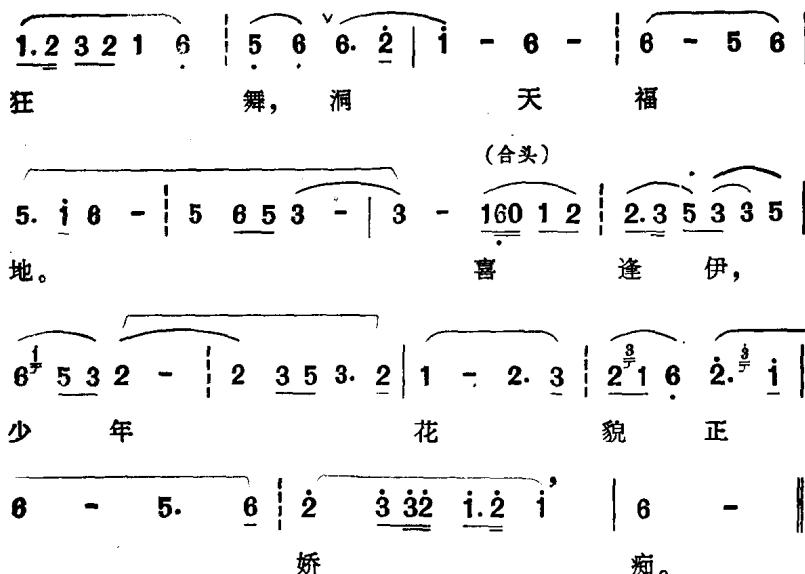
〔倾杯玉芙蓉〕则取〔倾杯序〕前五句和〔玉芙蓉〕后五句联集而成，格律是：七五四四四四 七七三五三七 共十句七韵。
△△句句读△ △△句△读△ (合)

这是从唱词格律方面来看集曲的组合规律。

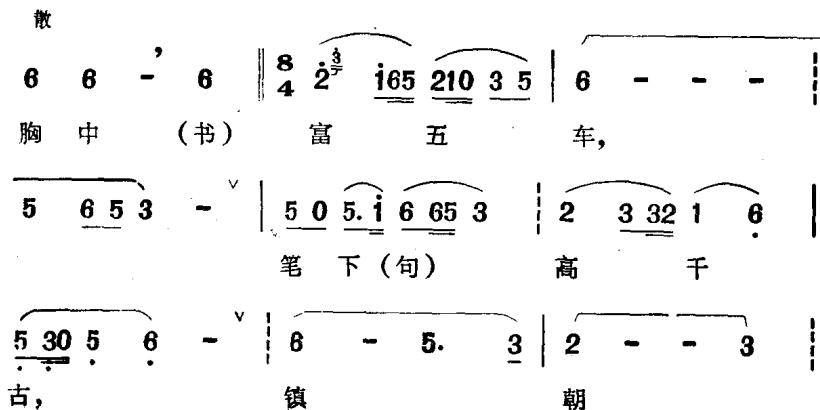
第二，再从曲式结构来看：〔倾杯序〕首至五句的曲式结构《惨睹》曲式和《大成宫谱》所收《梅岭记》相同，为[a(7)+b(5)]+[c(4+4)+d(4+4)]，其截去部分是[e(4)+f(4+4)]+g(3+7)，现将d段后四字曲谱及截去部分的曲谱写如下，“修竹依依”相当于《惨睹》中“滚滚长江”。

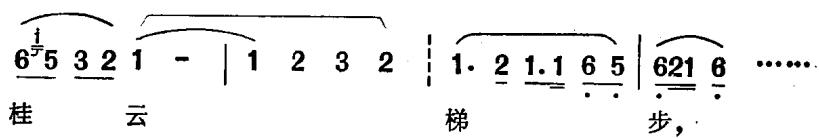
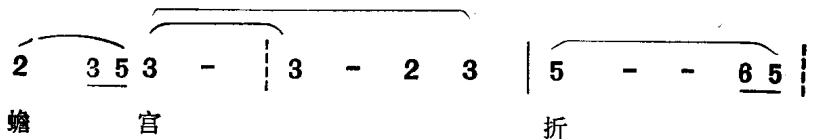
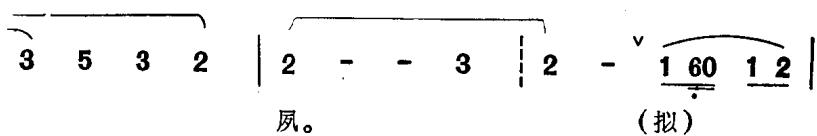
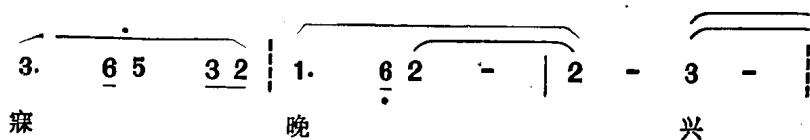
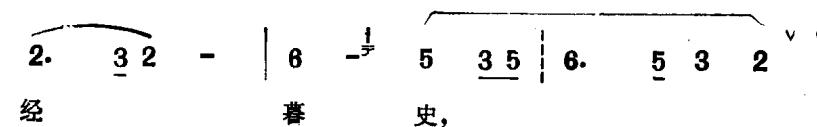
The musical notation consists of three staves of Chinese musical notation with corresponding lyrics below them. The first staff starts with '修竹依依' (xiu zhu yi yi), the second with '依。' (yi.), and the third with '自乐，醉歌' (zi le, zui ge). The notation uses vertical stems with horizontal strokes above or below them to represent pitch and rhythm.

修竹依依。
依。
自乐，醉歌。



若单照旋律看，“逍遙自乐”与“醉歌狂舞”构成一个对句，“洞天福地”与“少年花貌”构成一个对句，“正娇痴”则是加强全曲结束感的补句，这样看词曲结构就不能吻合一致了。再看〔玉芙蓉〕的前面截去部分和相当于《惨睹》所取的第四句唱腔是：（例取自《拜月亭》）

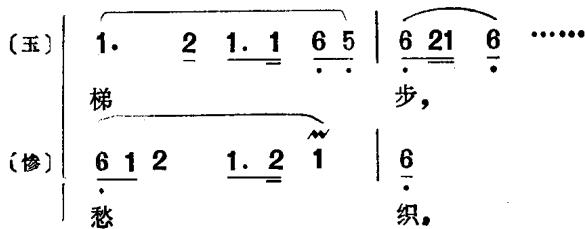
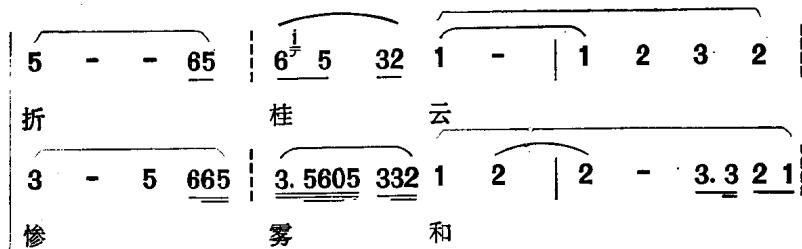
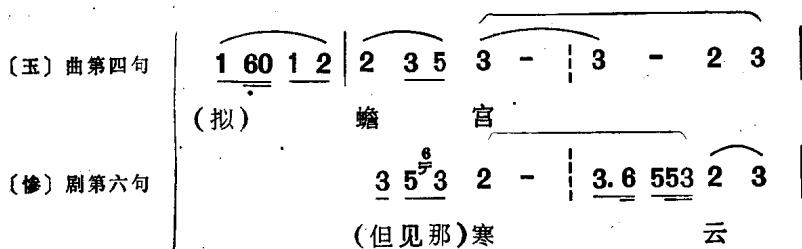
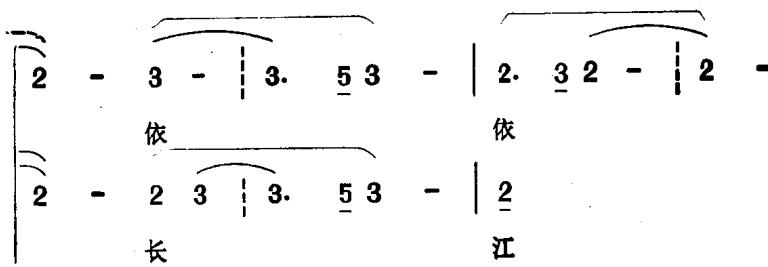




此谱是〔玉芙蓉〕略去的前四个乐句，「惨睹」只用了它的后四个乐句，「倾、玉」二曲都是按原曲原有段落截取的。

第三，从旋律看两曲的衔接部分进行了一些调整，使前曲向后曲过渡更能顺畅些，如：

〔倾〕曲第五句	3. 5 3 - 2. 3 2 -
	修 竹
〔惨〕剧第五句	<u>1</u> <u>60</u> 3 <u>32</u> 1. <u>1</u> <u>66</u> 5 <u>1</u> <u>6.</u> 1 2 -
	滚 滚



在前后衔接处《惨》剧“江”字腔省略了一小节拖腔，又因

加用衬字，“寒云”二字字位有了一些变动，同时《惨》剧腔行腔更为细致优美，这是它们间的相异处，保留因素一是结音，两句都保留了原曲句和读的结音；二是曲式、字位都大体保留；三是旋律主要骨干音也都予以保留。

北曲用犯调集曲的例子不多，〔九转货郎儿〕是一个突出的例子。由于北曲“呆腔活板、衬垫自由”这一特点，它不可能象南曲按“字位相对、依板寻腔”去发现唱腔曲调的异同变化关系，我们只能按“旋律近似、舍板逐腔”的方法去发现它们之间的关系。例如〔九转货郎儿〕第二转是在〔货郎儿〕中途插入中吕〔卖花声〕，由于〔货郎儿〕开始只唱了三句，而第三句又是一个上句，因此〔卖花声〕必从下句起接。〔卖花声〕原格律是“七七七四四七”六句六韵，经分析〔第二转〕第三句后插入的〔卖花声〕是用了第二至五句，它们不仅两者间旋律类同处很多，而且经处理两曲衔接的也很好。如：

(一) 〔第二转〕中〔卖花声〕	 深 阔 内 (端 的 是)
(二) 《大成》中〔卖花声〕	 一幅 寒 云

(一)	 玉 无
(二)	 玉

3. 2 3 - | 3 | 6 5 4 3 ,
 瑕, 那 君 王
 1 2 | 3 5 - | 6 1 | 5 6 5 4 3 - |
 版 箋, 美 人 索 赋

2. 1 3 2 3 | 5. 6 5 - ,
 一 见 (了 就) 欢 无
 2 1 2 3. 2 |
 鹳 鸽

1. 7 6 5 | 5 | 1 2 3 ⁵ | 1 2 | 3 5 4 3. 2 |
 那。 (把) 钵 盒 金 钗
 1 - | 1 2 1 | 5. 5 4 3 2 1 |
 天。 琼 杯 争 劝,

1 - 7 6 1 | 1
 亲 纳,
 4 2 1 1. 6 | 5. 6 5 4 3 - | 3
 珠 帘 高 卷,

从上下行对照中可以见到两曲不仅有多处类似的旋律片断,

而且句与读的落音也多相同，但两者旋律也互有增损，如〔二转〕“玉无瑕”“欢无那”腔有扩增，而《大成》〔卖花声〕则于“美人”“高卷”处唱腔亦有增益，二者唱腔增损的灵活性，还是异常清楚的。

第九章 套式

以曲牌为单位，按一定章法组合成套，这种戏曲音乐的结构方法并不是始用于昆曲。它不仅在曲牌的积累方面远承汉魏、近取宋元，在曲牌的组合及曲牌旋律的发展等等方面，也继承了我国古代大量的优秀的传统。

（一）发展概况

曲牌联套有北套、南套与合套之分，南北套各以南北曲组合而成，而南曲与北曲原是两种不同的声腔，虽然它们都采用了曲牌联套的结构形式，但却各有其不同的发展过程、形态与要求。

（二）北曲的本套与变套

曲牌联套有本套与变套之分，本套为联套有代表性的基本结构形式，变套则为联套的变化形态。本套与变套是便于叙述相对的区分，并无运用多少和高低及完备程度的区别。下面分开来谈。

1. 本曲的本套：

（1）北套为由北曲组成的套数，每套曲牌数目不拘，依剧情繁简而定；最短的只用三支曲牌，如金人杰《追韩信》第四折即由正宫〔端正好〕、〔滚绣球〕和〔收尾〕等三支北曲曲牌组成；最长的可以多至二十六支曲牌，如孟汉卿《魔合罗》第四折中吕〔粉蝶儿〕套即是。

(2) 北曲虽然没有引子的名称，但是各宫调都有习惯置于套首的支曲，其邻接套首的二、三支曲牌，也常有一定的连接次序。如：

仙吕宫以〔点绛唇〕置套首，下常接〔混江龙〕、〔油葫芦〕等等；

南吕以〔一枝花〕为首，下常接〔梁州第七〕等等；

中吕以〔粉蝶儿〕为首，下常接〔醉春风〕、〔迎仙客〕等等；

黄钟以〔醉花阴〕为首，下常接〔喜迁莺〕、〔出队子〕等等；

正宫以〔端正好〕为首，下常接〔滚绣球〕、〔倘秀才〕等等；

商调以〔集贤宾〕为首，下常接〔逍遥乐〕、〔醋葫芦〕等等；

双调以〔新水令〕为首，下常接〔驻马听〕、〔沉醉东风〕等等；

越调以〔斗鹌鹑〕为首，下常接〔紫花儿序〕等等。

每折末尾照例用〔煞〕或〔尾〕结束全套。

北曲本套的基本结构公式是：

〔代引子习惯置于套首的支曲〕——〔数目不拘的支曲〕——
〔尾〕（或煞）

2. 北曲变套：可作联套结构方面的改变，也可作选曲方面的改变或宫调运用方面的改变。除宫调改变另作专述外，结构和选曲方面的改变常见的有：

(1) 子母调：最常见的是正宫〔端正好〕套的〔滚绣球——倘秀才〕子母调，这种子母调可加首尾单用，也可夹用于其它曲牌中间。如《风云会·访普》子母调即插用于曲牌中间。

(2) 同曲牌的叠用：唐宋词及诸宫调所用词牌或曲牌常用全阙，北曲支曲多用半阙，续用时则称作〔么篇〕，〔么篇〕也可以重用二、三叠以至多叠。〔么〕的运用很自由，以黄钟〔醉花阴〕套来

看，〔么篇〕的运用就可有如下多种：

①单一曲牌加〔么〕加〔尾声〕：

- a. [醉花阴]、[出队子]、[么篇]、[尾声]
- b. [醉花阴]、[兴龙引]、[么][么]、[尾声]

②两支曲牌各加〔么〕加〔尾声〕：

- c. [愿成双]、[么]、[出队子]、[么]、[尾声]
- d. [醉花阴]、[么]、[出队子]、[么]、[柳叶儿]、[么]、[随煞]

③多支曲牌联套，其中某一支曲牌加〔么〕：

- e. [醉花阴]、[喜迁莺]、[出队子]、[么]、[么]、[么]、[么]、
[么]、[么]、[刮地风]、[四门子]、[古水仙子]、[尾声]

其它各宫调也都各有不同的运用。如《长生殿·酒楼》〔醋葫芦〕后加〔么〕，《迎像、哭像》〔小梁州〕及〔上小楼〕后加〔么〕都是。

(3)加煞：般涉调〔耍孩儿〕后常接用不同数量的〔煞〕，从续用〔二煞〕、〔一煞〕到接用〔十六煞〕、〔十五煞〕……直到〔一煞〕的都有，〔一煞〕后可以接〔尾声〕以组合成套，这种组合还可以见于正宫〔端正好〕套，或中吕〔粉蝶儿〕套中，一般多用于套尾，也可夹入本宫某些支曲之间。般涉调除〔耍孩儿〕可加煞外，〔哨遍〕后也可加煞，其它宫调如南昌的〔梁州〕或〔絮虾蟆〕、〔楚江秋〕等曲牌后及正宫的〔滚绣球〕、〔叨叨令〕、〔醉太平〕、〔小梁州〕等曲牌后都可以加用二支或三支煞。如《长生殿·哭像》〔耍孩儿〕后加四至一煞；《风云会·访普》〔醉太平〕后加〔一煞〕。

(4)插用它曲：比较常见的例子如《长生殿·弹词》南昌〔一枝花〕套中插用具有插曲性质的〔九转货郎儿〕。〔转调货郎儿〕初见于《马践杨妃》，系用于正宫〔端正好〕套中，接在〔灵寿杖〕后

面，只是一单支〔货郎儿〕中途插入〔脱布衫〕和〔醉太平〕，最后仍以〔货郎儿〕收，因为是用在套的末端，《词林摘艳》称之为〔货郎儿尾〕。后来用在元杂剧《风雨像生货郎旦》中，已衍成为九转，除第一转是本调外，其它各转中途都插入了不同的曲牌，这就是〔九转货郎儿〕牌名的由来。因此此曲是剧中人物卖唱时所唱，虽然内容是叙述李家的不幸遭遇，但乐曲本身却具有插曲的性质；再后《长生殿·弹词》引用，也是老乐工李龟年流落江南卖唱时所唱，和《货郎旦》具有同样的插曲性质。〔九转货郎儿〕虽然是九段联唱，但从第二段到第九段曲式结构都是“〔货郎儿〕起——插入一到三支其它曲牌——〔货郎儿〕尾收”，各转自成起迄并与本曲（第一转）联成完整的套数。

以上是从联套结构的变化方面来看变套的变化，下面再从选曲方面来看：

（1）套首用曲的改变：北套各宫调虽然都各有习惯置于套首具有引子性质的只曲，但是各宫调的套数也各有不同的例外情况，就元明杂剧来看，各宫调都有另一些偶可置于套首的曲牌，如：

黄钟——〔抛球乐〕、〔侍香金童〕、〔愿成双〕等，都可置套首；

正宫——〔金殿喜重重〕、〔番马舞西风〕、〔九转货郎儿〕、〔月照庭〕等，都可置套首；

仙吕——〔八声甘州〕、〔村里迓鼓〕、〔祆神急〕、〔翠裙袄〕、〔赏花时〕、〔胜葫芦〕、〔节节高〕等等；

中吕——〔醉春风〕、〔菩萨蛮〕、〔古调石榴〕等；

南吕——〔梁州第七〕、〔四块玉〕、〔一机锦〕、〔骂玉

郎】；

双调——〔夜行船〕、〔风入松〕、〔行香子〕、〔乔牌儿〕、
〔蝶恋花〕、〔五供养〕、〔玉娇枝〕等等；

越调——〔踏阵马〕、〔寨儿令〕等等；

商调——〔二郎神〕、〔梧叶儿〕、〔定风波〕、〔黄莺儿〕
等等。

(2) 于套的中途常相连用的曲牌，除于“本套”所列常用于
套首相连用曲牌外，用于套的中途也有如下一些曲牌常相连用：

正宫——〔脱布衫〕与〔小梁州〕，如《长生殿·哭像》；

仙吕——〔哪咤令〕与〔鹊踏枝〕；如《四声猿·骂曹》；

中吕——〔快活山〕与《朝天子》(或〔鲍老儿〕)，〔剔银
灯〕与〔蔓菁菜〕，〔石榴花〕与〔斗鹌鹑〕，〔十
二月〕与〔尧民歌〕，如《单刀会·训子》；

南吕——〔隔尾〕与〔牧羊关〕，玄鹤鸣(哭皇天)与〔乌夜
啼〕，〔红芍药〕与〔菩萨梁州〕，〔骂玉郎〕与〔感
皇恩〕、〔采茶歌〕；

双调——〔雁儿落〕与〔得胜令〕，〔滴滴金〕(〔甜水令〕)
与〔折桂令〕，〔川拨棹〕与〔七兄弟〕，〔梅花酒〕
与〔收江南〕，〔沽美酒〕与〔太平令〕，如《单刀
会·刀会》，《宝剑记·夜奔》。

越调——〔调笑令〕与〔小桃红〕，〔秃厮儿〕与〔圣药王〕，
〔东原乐〕与〔绵搭絮〕，〔黄蔷薇〕与〔庆元贞〕，
如《艳云亭·痴诉》；

商调——〔金菊香〕与〔醋葫芦〕(或〔凤鸾吟〕)，如《长
生殿·酒楼》。

(3) 带过曲：散曲小令有时写完一曲后意有未尽，还可再写另一、二曲，因两曲音律衔接又用同韵，因此可作一曲计算，这种用法就叫“带过曲”或称“合调”。元人小令带过曲约有三、四十种，其中有一部分也带入套曲中，常用的有：

双调——〔雁儿落带得胜令〕、〔沽美酒带太平令〕、〔离亭宴带歇拍煞〕，如《单刀会·刀会》、《宝剑记·夜奔》；

仙吕——〔上马娇带游四门〕（或〔胜葫芦〕），〔元和令带游四门〕；

中吕——〔十二月带尧民歌〕如《单刀会·刀会》。

南吕——〔骂玉郎带感皇恩〕（或〔采茶歌〕）；

越调——〔黄蔷薇带庆元贞〕。

此外“同异曲牌间插运用”，及作为联套分段用的〔隔尾〕的运用等，也都是变套曾用方法，不再详述。另外还有不少是曲牌本身的异变，如“截头作尾”、“扩句增字”以至类似南集曲手法的“水调”（北曲仅见〔四转调货郎儿〕和〔大红袍〕二曲），都在“曲牌”章内叙述，此处只谈组曲选曲方面问题。

（三）南曲的本套与变套

1. 南曲本套

(1) 南曲本套是由南曲引子、过曲和尾声三个部分连缀而成，但尾声也常可略去，引子也可用笛色相同的其它宫调的引子。其公式是：

〔引子〕——〔过曲〕（正曲或集曲，曲数不拘）——〔尾声〕。

如《长生殿·雨梦》全套都用南越调曲牌，由引子〔霜天晓角〕——过曲〔小桃红〕、〔下山虎〕、〔五韵美〕、〔哭相思〕、〔五般宜〕、〔山麻稽〕、〔蛮牌令〕、〔黑麻令〕、〔红

神子〕——〔尾声〕等十一支曲牌组成。又如《长生殿·游园》则是由商调引子〔递池游〕接仙吕过曲〔步步娇〕、〔醉扶归〕、〔皂罗袍〕、〔好姐姐〕和〔隔尾〕六支曲牌组成的。

2. 南曲变套

南曲变套除和北曲变套同样也有“子母调”和“同牌〔前腔〕叠用”外，还有如下一些变套：

(1) 首牌与次牌：南套在引子后面接唱的正曲也有置于套首的常用曲牌，并也有与首牌常相连用的次牌。如：

黄钟——〔画眉序〕和〔黄莺儿〕；

南吕——〔普天乐〕和〔雁过声〕；

中吕——〔好事近〕和〔千秋岁〕或〔锦缠道〕；

仙吕入双调——〔步步桥〕和〔醉扶归〕如《牡丹亭·游园》；

越调——〔小桃红〕和〔下山虎〕；

商调——〔二郎神〕和〔集贤宾〕如《牡丹亭·拾画》。

但却不象北套那么严格，如黄钟也有以〔恨正长〕与〔啄木儿〕，或以〔绛都春〕与〔出队子〕为首牌与次牌的；也有首牌运用比较经常而次牌则多变换用的，如仙吕入双调首牌是〔步步娇〕，次牌除〔醉扶归〕外，还常以〔江儿水〕或〔山坡羊〕及〔忒忒令〕为次牌，灵活性是比较大的。

(2) 南曲变套曲牌叠用的也比较灵活多样，如《玉簪记·琴挑》是由南吕〔懒画眉〕、〔前腔〕、〔前腔〕、〔前腔〕共四支，又接用四支〔朝元令〕成套，既不用尾声也不用引子；也有〔懒画眉〕四支，接用〔画眉序〕四支，并接〔滴溜子〕、〔双声子〕、〔尾声〕组合成套，甚至连用八支〔懒画眉〕，引子、尾声都不用，这样构成的套数，比北曲运用得更为自由。

(3) 以集曲组合成套，样式也很多，常见的有：

单友集曲加尾声以成套，如：

黄钟——〔巫山十二峰〕、〔尾声〕；

南吕——〔十三腔〕、〔尾声〕；

〔十样锦〕、〔尾声〕；

〔九嶷山〕、〔尾声〕；

商调——〔十二红〕、〔尾声〕；

〔闹十八〕、〔尾声〕等等。

有带“芙蓉”二字的集曲数支，接尾声以成套，如《千钟禄·惨睹》即由正宫〔倾杯玉芙蓉〕、〔刷子芙蓉〕、〔锦芙蓉〕、〔雁芙蓉〕、〔小桃映芙蓉〕、〔普天芙蓉〕、〔朱奴插芙蓉〕等七支集曲，加〔尾声〕组合成套。

更有采取“顶针格”牌名一曲套一曲，多支集曲组成的变套。如南双调集曲套即有：〔锦堂月〕、〔堂上集贤宾〕、〔集贤宾〕、〔集贤听黄莺〕、〔黄莺儿〕、〔黄莺带一封〕、〔一封书〕、〔一封罗〕、〔皂罗袍〕、〔皂罗歌〕、〔甘州歌〕、〔甘州解醒〕、〔解三醒〕、〔解醒姐姐〕、〔好姐姐〕、〔姐姐拨棹〕、〔拨棹入侥侥〕、〔侥侥令〕、〔尾声〕，由九支正曲间插九支集曲加尾声组成。象这样从形式上作曲牌堆砌游戏，当然不应提倡，选用曲牌应从曲情词意相合去考虑，才能更准确地表达剧情。

(四) 南北合套

南北合套变化也很多，常见的有：

(1) 选曲既可先北后南，也可先南后北，如：

正宫：〔北端正好〕、〔南普天乐〕、〔北脱布衫〕、〔南

倾杯序〕、〔北小梁州〕、〔南小桃红〕、〔余音〕，是先北后南；

〔南一剪梅〕、〔北赛鸿秋〕、〔南极煞尾〕、〔北脱布衫〕、〔南渔家傲〕、〔北小梁州〕、〔南普天乐〕、〔北伴读书〕、〔南剔银灯〕、〔北笑和尚〕、〔煞尾〕，是先南后北。

在其它各宫调中都可找到相似的例子。

(2) 合套通常是一北一南相间运用，但也有加叠后再一北一南的，如：

双调：〔北新水令〕、〔么篇〕、〔南步步娇〕、〔北折桂令〕、〔南江儿水〕、〔北雁儿落〕、〔南侥侥令〕、〔北收江南〕、〔南园林好〕、〔北沽美酒〕、〔尾声〕。

也有各自加叠的，如：

仙吕：〔北寄生草〕后加五支〔么篇〕再接〔南解三醒〕后加五支〔前腔〕，再接〔南鵲鸪天〕以组成套。

北曲或南曲都有用带过曲，带过曲依例只算作一支曲牌。如：

中吕：〔北粉蝶儿〕、〔南泣颜回〕、〔北赛鸿秋〕、〔南普天乐〕、〔北脱布衫带过小梁州〕、〔南雁过声〕……〔煞尾〕，这是北曲带过曲例。

南吕：〔北一枝花〕、〔南一江风〕、〔北红芍药〕、〔南两头蛮带风入松〕、〔北骂玉郎〕……〔余音〕，这是南曲带过曲例。

双调：〔北锦上花〕、〔南销金帐〕、〔北折桂令〕、〔南二犯江儿水〕、〔北雁儿落带得胜令〕、〔南叠字锦带沉醉东风〕、〔北川拨棹带七弟兄〕、〔南川拨棹带侥侥令〕、〔北梅

花酒带收江南〕、〔南余音〕，这是南北都用带过曲的。

除以上所述外，还有一些例外的情况，如《艳云亭·痴诉》在北越调〔斗鹤鹑〕套前，加用南仙吕入双调〔六么令〕及〔前腔〕二支，这是一种合套外南北兼用的例子。又如《牡丹亭·惊梦》，有三种组套方法：

第一种：单唱“惊梦”。

南商调〔山坡羊〕

南越调〔山桃红〕

南黄钟〔鲍老催〕、〔双声子〕

南越调〔山桃红〕、〔绵搭絮〕、〔尾声〕

是越调〔山桃红〕套在〔山桃红〕、〔前腔〕间插用黄钟〔鲍老催〕等二曲（大花神唱）。套前加用〔山坡羊〕，用以表现杜丽娘入梦前的情境；〔山桃红〕写梦中，〔绵搭絮〕写梦后情思。

第二种：插唱“堆花”

商调〔山坡羊〕

越调〔山桃红〕

黄钟〔出队子〕、〔画眉序〕、〔滴溜子〕、〔鲍老催〕

越调〔五般宜〕、〔山桃红〕、〔绵搭絮〕、〔尾声〕

较第一种单唱惊梦增添了黄钟三曲和越调〔五般宜〕一曲，是第一种结构的进一步扩大，增添了花神群舞场面，加深了杜丽娘梦中与柳梦梅欢会欣喜情绪的描写。

第三种：增唱堆花并在黄钟〔出队子〕和〔画眉序〕之间插用了北仙吕〔大红袍〕《咏花》。前两种虽然转用了三种宫调的曲牌，但都是南曲牌，而〔大红袍〕是七声音阶的北曲，而且旋律性很强、很优美，原本是明人散曲，《大成宫谱》列入高宫，

今借用于此，音乐风格对比强烈，配以群舞，益可收锦上添花之妙。

在南套中常可取多种宫调的曲牌组联成套，如洪升《长生殿》传奇全部有五十出，除《传概》外共有三十九出用南套。其中用单一宫调曲牌组套的有二十一出，用两种宫调曲牌组套的有十四出，用三种宫调曲牌组套的有四出，可见南套宫调的运用灵活性是比较大的。不仅如此，如《浣纱记·寄子》除套的首尾运用了南吕引子〔意难忘〕和〔哭相思〕外，套的中部用了羽调〔胜如花〕、〔前腔〕、正宫引〔燕归梁〕、中吕〔泣颜回〕和大石调〔催拍〕共五种宫调的曲牌。可见高明说：“也不寻宫数调”。徐渭说：“本无宫调”都不是没有一定根据的臆度之词。

从上述各点来看，无论南套、北套或合套都各有多种变套形态，这说明前人写作原来大多只依内容表达所需选用适当的曲牌，后来某些剧作的套式渐被选作制曲规范，才逐渐总结出一定的规格。王骥德《曲律》说：“曲之尚法固矣，若仅如下算子、画格眼、垛死尸，则赵括之读父书，故不如飞将军之横行匈奴也。”墨守陈规，终不如活用为佳，只有活用程式，才能有所创造，有所发明。上举各式只是创作陈法大略，不应按图求索，以限制写作时的独创性也。

（五）曲牌联套的技术处理

曲牌联套在结构方面虽然南套、北套及合套都有正套与变套之分，并都各有其一定的制约，但为了求得以套为单位，音乐风格和节奏等既有全套的统一性，又可依人物情绪的发展、性格的冲突、剧情的变化、表现的需要，除以曲牌为单位可作以前各章所述变化发展外，还须以套为单位进行一系列的技术处理。下

面分开来说：

1. 曲牌联套的宫调布局

曲牌联套的宫调布局历来剧作家都很重视，在着手写作之先，必须依剧情发展选定宫调和曲牌，《九宫谱定》说：“套数之曲，元人谓之乐府，起止开阖，自有机局，须先定下间架，立下主意，排下曲调，然后遣句，然后成章。”宫调和曲牌选择运用，既是为了求得全套音乐的谐调统一，也是作为一种戏剧性的表现手段而用，因为每一种宫调都有它不同的调性色彩与表现功能。元人杂剧，大多第一折用仙吕，第四折用双调，第二第三折南吕、中吕、正宫、黄钟、大石、商调、越调可以任意选用。明臧懋循辑《元曲选》近人隋树森编《元曲选外编》，共收杂剧162种，除《西厢记》五本二十折、《西游记》六本二十四折，《赵氏孤儿》等五剧各有五折，共有689折，连《西游记》有一折用两个宫调，共用宫调690次。各折所用宫调统计如下表：

宫 折 数	仙 吕 宫	双 调	中 吕 宫	正 宫	南 吕 宫	越 调	商 调	黄 钟 宫	大 石 调	合 计	说 明
第一折	168			1			1		1	171	仙吕宫最常用，偶用其它宫调
第二折	2	7	31	43	66	12	9	1	1	172	南吕、正宫、中吕用得较多
第三折		19	53	35	10	34	15	3	2	171	中吕、正宫、越调、双调较常用
第四折		121	19	13	2	7	1	8		171	双调最常用，中吕正宫少用
第五折		4		1						5	一本五折较少用。
合 计	170	151	103	93	78	53	26	12	4	690	本表依杨荫浏《中国古代音乐史稿》绘制

从杂剧一本四折用四大套曲的习惯用法形成来看，它和戏剧结构及戏剧情节的发展需要，当不无关系。第一折通常戏剧矛盾尚未展开，一部新戏一开场提出新鲜感，并有绵延展开趋势的要求，对大多数戏剧来说，可能还是必要与可行的。从这里我们看到绝大多数元杂剧都是以“清新绵邈”的仙吕宫为第一折，当不会有是没有因由的。第二折、第三折各戏依据不同风格、不同剧情，分别选用不同调性的套数，《太和正音谱》曾提示说：黄钟、双调属喜剧类，仙吕近于喜剧；南吕、商调属悲剧类，中吕、正宫、大石、越调可喜可悲，对曲牌的声情分宫作了更明确的提示。第四折用“健捷激袅”的双调，提出健如“豹尾”，捷若攀猿，在矛盾激化中以结束全剧，并须给人以袅袅萦思不能或忘的艺术感受，这对戏剧终场的要求，也是既高而又准确的。元杂剧176次终场用了125次双调联套，也当是不能无因的。

《中国戏曲通史》在“北杂剧的音乐”一节中就套数选用宫调问题分析了两折戏，一是《窦娥冤》另一是《望江亭》，关于《窦》剧该书列举了全剧所用的曲牌与宫调后说：“在这里，除了可以看出曲调变化的丰富外，还可以看出宫调的变化与戏剧的情节、情绪的发展变化有关系。

楔子，在这里是属于序幕性质，不能构成独立的单位，所以与第一折用同一宫调。

第一折，主要是表现窦娥心绪悠悠，满腹闲愁。宫调选用了色调较为清新、平和的仙吕宫。

第二折，戏剧矛盾有了发展。窦婆的变节，窦娥被下冤狱，悲剧的气氛加深了。所以选用了具有悲叹、感伤色调的南吕宫。

第三折，窦娥被判死刑，负屈衔冤，情感的激动处于高潮。

宫调选用了慷慨悲壮的正宫。

第四折，窦娥阴魂游荡伸冤。虽然终以雪仇作结，但悠悠留恨的悲剧气氛却更为深沉。因而选用凄凉激动的双调。

随着剧情起伏，四个宫调表现了四种不同的情调。

该书在另一段又说：“我们分析了一些杂剧作品的音乐结构，可以看出在当时的历史条件下，对调性功能确是作了尽可能充分的运用与发挥的。例如《望江亭》第三折，谭记儿戏弄杨衙内的一折戏，以“陶写冷笑”的越调作为基调；《窦娥冤》第三折窦娥临刑的一折戏，以“惆怅雄壮”的正宫作为基调，这都不是没有根据的。”

南曲宫调的调性与北方稍异，大致是黄钟、正宫属喜剧类，中吕、大石近于喜剧；越调多属悲剧，商调近于悲剧；南吕、双调、仙吕入双调则可悲可喜。宫调的运用，北曲较严，南曲稍宽。南曲在一出戏中不限一套，一套之中又不限用一种宫调。前文所举洪升《长生殿》例，已说明南曲宫调运用灵活性较大。但是在实际运用中，也常有一定的制约，大致是不同宫调的曲牌只要笛色（定调）相同，都可以同套或联套，而定调不同的，又大多用在不同人物或剧情转折的地方。如《长生殿·贿权》出是由正宫引子〔破阵子〕、过曲〔绵缠道〕，转接仙吕引子〔鹊桥仙〕、过曲〔解三醒〕、〔前腔〕组成，因为正宫和仙吕都定小工调，因此可以联用于一出戏中。又如《牡丹亭·寻梦》由定六字调的南吕〔懒画眉〕转入定小工调的仙吕套，须经仙吕〔惜花赚〕过渡；而《牡丹亭·拾画·叫画》，前半《拾画》用仙吕〔金珑璁〕套定小工调，后半《叫画》转入商调〔二郎神〕套，改定六字调，即因剧情转折而变更其宫调与笛色。也有因戏剧内容的需

要，同一宫调曲牌前后用两种调门的，如《风云会·访普》北曲正宫〔端正好〕套，前面十一支曲牌用尺字调，后四支曲牌改用六字调即是一例。

2. 曲牌联套的板式布局

板式变化是组套方法的又一要素。每支曲牌都有一定的板式（北曲有例外），其节拍形式或为一眼板、或为三眼板、散板，不同的板式具有不同的节奏感，适应于表现不同的情绪。当若干支不同的曲牌相联成套时，各曲排列的顺序一般情况大致按如下原则：“慢曲在前、中曲次之，急曲在后”。因为戏剧的矛盾冲突常是依：“矛盾的发生——发展——激化（解决）”的顺序进行，套曲板式“由散到整、由缓到急”形成“散——慢——中——快——（散）”的板式布局方式正是适应戏剧矛盾发展一般规律的。

南北套第一支由大多是用散板，起始的上板曲南曲（尤其是生旦戏）常是以三眼带赠板为头牌，北曲则多以三眼板（ $\frac{4}{4}$ ）曲为头板，随戏剧矛盾的发展换板或速，最后以散板或有一定节拍安排的〔尾声〕收。南套如《牡丹亭·游园》按照戏剧情节的进展，可以分为四个小的段落：

第一小段：杜丽娘上场。重点写杜丽娘春睡梦回，和春香张罗着去游园，由引子〔遶池游〕和念白〔相见欢〕组成，在全出戏中是“起”的部分，〔遶池游〕用散板。

第二小段：从杜丽娘念“取镜台衣服过来”到唱完〔步步娇〕、〔好姐姐〕两支曲牌是一段。是写游园前的梳妆准备，和去花园的途中，并在准备时的对话中着重描写了二人的内心活动，表现了杜丽娘一方面因将游园，勾起自己“三春好处无人见”的

愁思，另一方面也透露出了几分禁不住的喜悦。这段音乐因表现内容单一，二曲首尾相连形成整体，并都用了三眼带赠板的单一板式。这段就全出戏看是“承”的部分。

第三小段：从杜白“进得园来”到唱完〔皂罗袍〕、〔好姐姐〕两支曲牌为一段。是写杜丽娘观赏园中景色，见良辰美景无人观赏，因想到自己已届成年，而“牡丹虽好”“春归”怎能“占先”？这两支曲牌音乐正细致地表露了杜丽娘这种内心活动。这出戏名游园，但游得并不多，也反映了欲游又止、见景伤情、剧中人物情绪的变化。音乐也是两曲紧接构成一个表意单元，表现方法也颇一致；板式都转用了三眼板。这段是全出戏“转”的部分。

第四小段：从春香白“这园子委实观之不足”到全出戏结束是最长的一段。〔尾声〕第二句“赏遍了十二亭台”正面点出难遣愁思，从而为下一出《惊梦》主曲〔山坡羊〕作了情绪的铺垫，音乐在这里转用了一眼板，既对本出戏起了“结”的作用，又为过渡到下出戏起了连的作用。

象这种节拍“由散到整，由大到小”的板式布局方式南北套都比较常用，南套《牡丹亭·寻梦》仙吕〔忒忒令〕套，北曲《宝剑记·夜奔》北双调〔新水令〕套等，都是这种布局方式。但由于戏剧矛盾发展的多种多样，人物身份、情绪的不同、戏剧进展节奏的特点等的不同，也可有多种变格的板式布局方式。如：

(1) 因戏剧情节起伏段落的不同而形成板式由大到小的反复进行。如《长生殿》第32折《哭像》，全折可分作三个段落：第一段迎像，由散拍〔端正好〕、〔滚绣球〕回叙贼寇进逼，驾转西川和马嵬军变等事件；后面转用三眼板的〔叨叨令〕叙逼杀

贵妃；再后更转一眼板的〔脱布衫〕和〔小梁州〕及〔么篇〕，写唐悔恨当时未以身抵挡、力救杨妃，而以较快 $\frac{2}{4}$ 拍“泪万行，愁千状，人间天上，此恨怎能偿”结束此段。

第二段送像、升座，写唐与杨像并行入庙，及安像升座；用一板三眼的〔上小楼〕、〔么篇〕，转一板一眼的〔快活三〕结束本段，是本折戏的第二个起伏。

第三段哭像，是本折戏的主体。由繁到简连续六支三眼板的曲牌组成，内容描写唐奠酒和哭诉定情往事，因情绪比较单一，用速度稍有不同但板式一致多曲联唱的形式，最后以散板〔尾声〕结束全折。全折板式随内容变换作三次起伏处理。

(2) 戏剧情节比较简单，也可以用单一板式布局。如《单刀会·训子》除套的首尾用散板曲起结外，套中连用六支一板三眼 $\frac{4}{4}$ 拍的曲牌组成套数。

(3) 为了更好刻画人物身份、性格，也可以用专人专板处理。如《千钟禄·惨睹》，全套共八支曲牌，其板式布局情况是：

第一曲〔倾杯玉芙蓉〕，三
眼带赠板，建文帝唱

第三曲〔锦芙蓉〕，三眼板
建文帝唱

第五支〔小桃映芙蓉〕一板
三眼，建文帝唱

第七支〔朱奴插芙蓉〕一板
三眼，建文帝唱

建文帝唱都是三眼板或三眼带赠板，其它人唱都用一眼板或
一眼带赠板。

第二曲〔刷子芙蓉〕一眼带赠
板，二旗牌、二车仗同唱

第四曲〔雁芙蓉〕一眼板，众
犯妇唱

第六支〔普天芙蓉〕一眼板，
众犯官唱

第八支〔尾声〕 $\frac{2}{4}$ 拍程济唱，
 $\frac{4}{4}$ 拍建文章唱

此外我们还可以看到，如《长生殿·絮阁》为了突出杨玉环性格，合套中北曲都由杨唱，并大多是三眼板，而永新、高力士以及唐明皇都唱南曲，并大多用一眼板，也形成了专人专板的板式布局。

由于戏曲习惯板的大小与速度的快慢常相一致，因此板的变化不仅节拍趋紧，速度也常随之加快。这样，变板处理对整个戏剧节奏的缓急和情绪的起伏必常起着明显的作用，因此板式布局尤以转板更须运用恰当准确，才可收到预期的效果。

3. 主曲与通套相叶

曲牌联套体以曲牌为基本表意单位，并以同宫曲牌联缀成套，用“套”的结构形式作为戏剧段落或折与出的唱腔表现单位，因此，“套”的本身必须具有一定的完整性。为了使全套唱腔既能因内容表达的需要，分别选取属于同宫系统中的不同的曲牌，又须求得音乐形象的鲜明、统一和完整；解决唱腔旋律“同”与“异”的矛盾，主要办法有二：一是套中各曲区分主辅，二是“同套相协”。套中居于主要地位的曲牌，称为“主曲”。主曲是全套中曲调性最强，也最能发挥演唱技巧的曲牌，通常用于引子之后，为过曲的第一曲。如《南柯记·瑶台》折的〔梁州第七〕、《长生殿·絮阁》折的〔喜迁莺〕都是；也有置于过曲中途的，如《长生殿·弹词》主曲就是〔九转货郎儿〕的第五转。由于主曲的突出地位，它无论在情绪表现或形象刻画上，都起着十分重要的作用。

“同套相协”是选用一两个（或更多）具有特点的腔型，随全套各曲牌旋律的发展，在适当的场合原型或变形一再引出，贯穿于全套各曲中，以加强各曲牌间内在的联系。如洪升《长生殿

· 弹词》虽然是南昌〔一枝花〕套插用正宫〔九转货郎儿〕，两者宫调不同，但由于运用了特定腔型同套相协，在乐曲风格的统一方面也取得了明显的效果。如：

上南昌〔一枝花〕《长生殿·弹词》

(散)

2 1 3 3 - , 5 4 3 , 6 2³ 1 2 3 - |
不 堤 访 余 年 值 乱 离,
——腔型① ———— ①的变化 ——

3 2 1 3 - , 3 5 6¹ 5 4 - 3 3 2 1² ? , 6 - |
逼 拏 得 岐 路 遭 穷 败。
——①的变化 ———— 腔型② ——

2³ 1 7 6 - , 1 1 2 . 5 6 5³ 4 3 5 6 - | 6¹ 5 4 3 - |
受 奔 波 风 尘 颜 面 黑, 叹 凋 残
——腔型② ———— ③的移位 ———— ③移位 ——

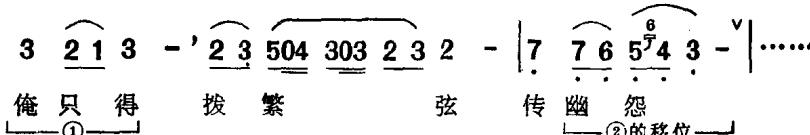
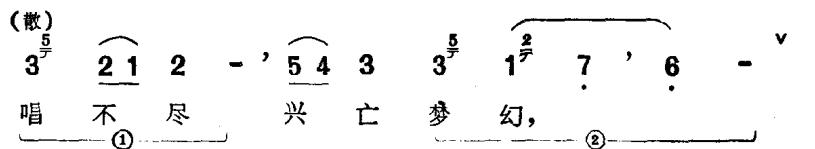
2 6 3⁵ 2 3 5 0 4 3 0 3 2 3 2 - | 2 1² 7 6 - ' 6 2³ 1 7 6 - |
霜 雪 鬓 须 白。 今 日 个 流 落 天 涯,
——② ———— ② ——

3 2 1 3 - 5 4 3 , 6 . 1 5 6 5 6 5 6 - |
只 留 得 琵 琶 在。
——① ———— ①的移位 ——

①和②两个腔型贯穿在本曲始终，〔一枝花〕在全套中带有

引子性质，先将两个腔型在引子里展现，定下音乐基调，尔后更在全套各曲中屡屡出现，使全套音乐得以协调、一致。如〔九转货郎儿〕运用情况是：

〔九转货郎儿〕(第一转)



随着表述内容的变化，基本腔型也随之作了较大的变化，如〔九转货郎儿〕第二转腔型①即出现过如下几种变化：

它可以作为某旋律片断的一个部分： 2 1 3 3 5.
想 当 初

也可以扩时加花：3. 5 2 1 | 2. 1 3 - | 3
选 刷

有时可以移位：5.5 43 5 - | 5'6.165 3'5 665 | 3.2 3 - | 3
玉 无 瑕

还可以变更节奏：3 21 3 ' 5 |
评 跋 做

等等。其它各转也都各有不同的变化，直至〔尾声〕最后的一个字，仍还用了这种腔型，只是转作了上方四度移位的形式，如：

2. 3 6.5 #4 3. | 5 5 5#4'6 - || 由此可见昆曲唱腔运用主
播 千 载。

题串贯发展方法以开展戏剧情节的描写，手法是颇为多样的。

作为贯穿于全套各曲的基本腔型，可以是一个有特点的唱腔的旋律片断，如上例就是有名的“户户不堤防”唱腔的旋律片断，也可以是唱腔旋律进行的线状结构样式，如《牡丹亭·游园》的主曲是〔步步娇〕，其它各曲和它相叶除了调性或笛色的一致性外，它在曲牌第一句唱腔旋律所展现的两个旋律线——直线型与鞍桥型的旋律型，即贯穿于全出戏的各曲中，各曲都与主曲有所联系，因此才保持了全套各曲的气韵一致、形象集中。这种贯穿于全套各曲中的因素，可以是旋律进行方面的，也可以通过一定的节奏型使之统一，这问题在前文“节奏型”一节中已有所论述，不再复赘。

4. 曲牌联套中的对比

在套曲中为了表现不同人物的性格或情绪的冲突，为了适应戏剧情节的变化发展，也常须运用一定的技术手段以形成鲜明的对比，除前面所述曲调变化及调性和板式等对比外，还有以下几种对比。

(1) 南北曲的对比。南北曲风格迥异，曲调色彩也各不相同，运用这些因素形成对比，是昆剧常用手法。如：

①在南套前或中途插入部分北曲，或在北套前插用南曲，这种方法早在元末即有运用。如元本《琵琶记》第十五出（原出名《伯喈辞婚不准》，今通用出名为《辞朝》），即在南仙吕〔点绛唇〕套前，加用北〔点绛唇〕和〔混江龙〕二曲，南套为蔡伯喈唱，北曲二支是小黄门铺场唱；虽然同是〔点绛唇〕，但一北一南对比鲜明，使小黄门与蔡伯喈两种身份、两样心情得到不同的刻画。如：

北仙吕〔点绛唇〕(尺字调)末扮黄门官唱

夜色将阑，晨光欲散。
(把)珠帘卷，
移步丹墀，摆列著金龙案。

南仙吕〔点绛唇〕(转凡字调)小生扮蔡伯喈唱

月淡星稀，(句)建章宫里
千门晓。(韵)御炉烟袅，(叶)

1 $\overbrace{2 \ 1} \ 1 \ \overbrace{2.2 \ 1 \ 6} \ \overbrace{5 \ 2 \ 5} \ \overbrace{6} - \mid \overbrace{2 \ 0} \ 2^{\frac{5}{2}} \ \overbrace{1.3 \ 2} \ \overbrace{3} - \mid$
 隐 隐 鸣 树 杏。(叶) 忽 忆 年 时, (句)

$\frac{5}{3}$ $\overbrace{1 \ 6} \ \overbrace{2.2 \ 1.2} \ \overbrace{1 \ 6} \ \overbrace{\frac{2}{5}, \ 6} - \mid$
 问 寝 高 堂 早。(叶)

2 $\overbrace{1 \ 2 \ 6} \ , \ \overbrace{1 \ 2 \ 3} - \mid \overbrace{\frac{5}{3} \ 2 \ 1} \ \overbrace{1 \ 2} - \mid$
 鸡 鸣 了, (叶) 焉 荣 怀

$\frac{6}{3} \ \overbrace{5 \ 3} - \mid \overbrace{2 \ 10 \ 3} \ 1 \ \overbrace{2.2 \ 1 \ 6} \ \overbrace{5 \ 30 \ 5} \ \overbrace{6} - \mid$
 抱, (叶) 此 际 愁 多 少。(叶)

从上面一北一南〔点绛唇〕对比例看，小黄门是近臣宦官，常“领百官之奏章，传一人之命令”，因此强作声势带有自诩的意味；而南〔点绛唇〕是蔡伯喈所唱南套的首曲，回忆年时愁闷倍增，具有浓厚的悲剧色彩。从唱词来看南〔点绛唇〕是词体，分上下阙，下阙换头，上下阙分句不同，句韵字数悉依词格；而北〔点绛唇〕则为曲体，用单阙，取词体下阙变更平仄和脚韵而成。从唱腔曲调看北〔点绛唇〕是七声徵调，主腔腔型是“6 54 3 5 2 - ”；南〔点绛唇〕是五声羽调，主腔是“2.2 1 6 5 6 - ”，两者的对比是非常鲜明的。

在南套前插用北曲如《艳云亭·痴诉》即在北越调〔斗鹌鹑〕套前插用了南仙吕〔六么令〕二支。在南套中途插入北曲常见的如〔牡丹亭·惊梦〕出，通常演出常在越调集曲〔山桃红〕后增演众花神群舞同唱的南黄钟〔出队子〕套，在唱完第一支曲

〔出队子〕后，也可插用题作《咏花》的北仙吕散曲〔大红袍〕，形成繁花竞放的欢娱气氛，以表现出如众花神所说：“吾等千红万紫，正宜他惜玉怜香”的情境。

②以南曲为主的各出戏中，插入整套北曲的折子戏。如《长生殿》第一至九出全用南曲，第十出突然改用北曲商调〔集贤宾〕套，这对郭子仪形象的塑造，和前后关目、情绪、气氛的对比，都起了重要的作用。全部《长生殿》五十出中，共有六折北曲，这六折都按北套惯例一人通唱到底，它们和前后各出戏都形成了鲜明的对比。

③因剧情转折，在同一出戏中北套南套联用，习惯叫“南北联套”。《长生殿》第二十八出《骂贼》，前半出写乐工雷海青借安禄山长安称帝设宴之机，痛骂逆贼，用北仙吕〔村里迓鼓〕套，一人通唱到底，以表现雷海青的壮烈气概；后半出用南中吕〔递红楼〕套，写安禄山的骄纵，众伪官的阿谀和雷海青的怒斥，由众人分唱，前后也形成了戏剧性的对比。

④由一支北曲一支南曲相间穿插以组成的南北合套，是南北曲对比的主要艺术表现手法。如《长生殿》第十九出《絮阁》，为黄钟〔醉花阴〕南北合套，是由七支北曲和六支南曲相间插用组成，前五支北曲为表现杨玉环的气忿，由杨一人通唱，其间插用的五支南曲则由高力士、李隆基和永新分唱，或遮掩、或劝慰，表现了两类人物、两种处境和两样心情，对比非常鲜明。后三曲中表现杨玉环怒火渐消，在李劝慰下渐言归于好，故北曲〔煞尾〕改作二人对唱，而〔煞尾〕前的南〔双声子〕，则是李隆基认错并表白真情的唱段，南北曲牌的安排和人物情绪的发展相扣紧密而准确。

(2) 曲牌风格的对比

曲牌数量众多，来源各异，曲调风格也各不相同，这一事实为曲牌联套又提供了另一种表现手段，即利用曲牌间风格的差异来表现人物间性格的对比。大体说，来自传统如唐宋六曲、金元诸宫调等曲牌，曲趣较为典雅细腻，多用于生、旦等正剧性的角色；来自村镇坊里的民歌小调，曲趣较为诙谐质朴，多用于净丑等喜剧性角色。这种对比，既可用以区别人物间的性格、身份，也可用于调剂场次的冷热，在正剧性或悲剧性的情节中作喜剧性的穿插。如《琵琶记》在《议婚》、《愁配》和《辞朝》等出以生旦为主的诉情细曲后，插以净丑为主的《关粮》，即起场次冷热的调剂作用。又如《长生殿》在《闻乐》、《制谱》与《偷曲》间，插以《权阉》也具有穿插调节性质。在《绣襦记》、《打子》折后，接以《收留》、《教歌》折，即较着重人物性格对比的刻划。《打子》写常州府郑儋因其子郑元和流落为歌郎，杖责几死，弃尸荒郊；后二折写丐头扬州阿二救活收留郑元和，并教歌糊口，通过对比，写出为官者的狠毒和为丐者的仁慈。前者所唱为北双调〔新水令〕套，后者则唱〔光光乍〕、〔洞天歌〕等粗曲。又如《幽闺记·形捕》折丑净扮巡警官和坊正所唱的〔赵皮鞋〕、〔大畜郎〕等，也具有这种性质。粗曲有些是干念曲牌，《形捕》中的〔赵皮鞋〕，《收留》中的〔光光乍〕等都是，都按一定节奏念干板，如：

〔赵皮鞋〕

1 1 | 1 | 1 1 | 1 | 1 1 | 1 1 | 1 1 | 1 |
我是 个 巡警 官， 日夜 差科 千万 端；

1 1 | 1 1 | 1 1 | 1 | 1 1 | 1 1 | 1 1 | 1 |
 缄钱 些少 几曾 点， 怎得 三年 官债 满。

有些曲牌原本有曲调，但俗唱多略去曲调改为干念，如《关粮》中〔普贤歌〕、〔吴小四〕即如此。如〔普贤歌〕原有曲调是：（小工调）

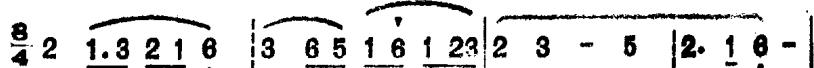
2 1 1 | 6 1 | 6 5 6 | 1 - | 6 2 |
 身充 里正 实难 当， 杂派
 1 6 | 6 2 1 | 6 1 | 1 1 1 2 | 1 - |
 差徭 日夜 忙。 官府 开义 仓，
 1 6 1 1 | 6 1 | 1 1 1 1 | 1 2 1 6 | 5 6 |
 并无 些子 粮， 拼得 拖翻 吃大 棒。

通常演出则改为干念作：

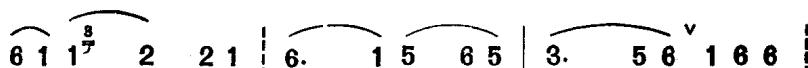
1 1 1 | 1 1 | 1 1 | 1 | 1 1 | 1 1 | 1 1 | 1 |
 身充 里正 实难 当， 杂派 差使 日夜 忙，
 1 1 1 1 | 1 | 1 1 1 1 | 1 | 1 1 | 1 1 | 1 1 | 1 |
 官府 开义 仓， 并无 些子 粮， 拼得 拖翻 吃大 棒。

二者节拍虽不同，唱字基本节奏却是一致的，由此可见干念是按原曲节奏改唱为念的。

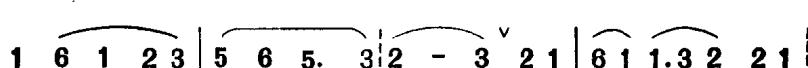
有些粗曲不但可唱，而且还可以带赠，多是着重刻画人物精神品质的所在。如《收留》折丐头杨州阿二所唱正宫〔洞天歌〕即是。



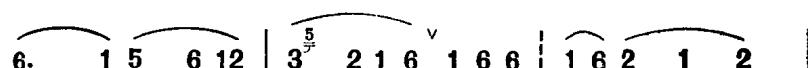
朝闻歌楚词,



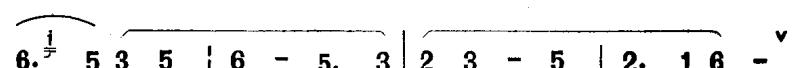
日暮你就身亡矣!



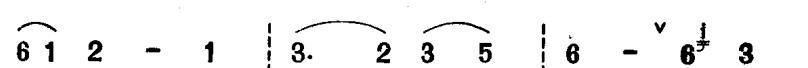
胸坎温温和, 他的口内有些



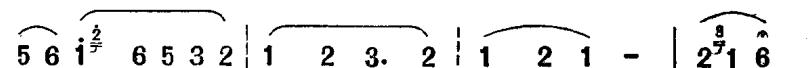
微微暖气。我如今悄悄地



自驼回



还将些药石医。这回



不怕无生意。

(3) 演唱形式的对比

曲牌联套体的演唱形式是多种多样的，北曲的演唱采取一人主唱的形式，全套只由一人主唱，其它角色只用宾白。习惯只有

正末和正旦演唱，所演剧本名为末本和旦本。南曲演唱有多种形式，各门角色都可以演唱，可以独唱，也可以相互接唱或同唱；有时还可以同场合唱。如《长生殿·定情》出，开场生扮唐明皇上唱大石引子〔东风第一枝〕，是独唱；后宣杨玉环上殿，杨唱同调引子〔玉楼春〕“恩波自喜从天降，浴罢妆成趋彩仗。”前二句，也是独唱；〔玉楼春〕的后二句由众宫女接唱“六宫未见一时愁，齐立金阶偷眼望。”是同场合唱。再后转高大石过曲〔念奴娇序〕，开始由李杨同唱，后由同场接唱合唱，形成一种热闹而欢忻的气氛。再后面的〔前腔〕、〔古轮台〕及〔尾声〕等三曲都是由杨或李独唱前半，同场合唱后半以结束全套。

合唱形式在南套中可以是在场众角色的同唱，也可以是在幕后的合唱，如《白兔记·看瓜》就曾用过幕后合唱。

合唱可以接在独唱后面，如前面〔玉楼春〕后二句合唱就是这种形式，也可以整支曲牌单独由场上群众合唱，如《长生殿·埋玉》杨玉环马嵬坡死后，众军又拥李隆基去川西时合唱的〔朝元令〕，不仅是单独合唱全曲，连宫调都由中吕〔粉孩儿〕套转为双调，调高也由小工调（D调）转为乙字调（A调）。

合唱可以作为在场群众对独唱内容的和应，也可以表达群众的意愿，歌唱内容和独唱不同。如《白兔记·出猎》李三娘汲水巧遇咬脐郎，咬脐郎不知是自己母亲，盘问身世时李三娘唱〔香罗带〕：“衙内听拜禀，容奴诉因：一从别后没信音，被哥哥嫂嫂甚逼两离分，也罚奴朝朝挑水辛勤，怎禁夜夜磨麦珠泪零。”后面接同场合唱“合头”，以表现大家对李的同情与安慰。第二段〔前腔〕咬脐郎唱，说回去向爹爹说原因，代查李三娘失散的丈夫。“合头”同唱合唱，词同前曲。这种同曲连唱，前面唱词不

同，“合头”（合唱部分）唱词相同的处理方法，是西套合唱常用手法之一。

合唱表达群众与独唱者不同意愿的，如《千钟禄·打车》，降臣严震直率众军士拿住建文帝，打入囚车押往帝京，为程济追上怒斥降臣的变节害君，大义凛然，感动众军士，这时众军士合唱〔饶饶令〕：

人 心 原 不 死，忠 义 岂 容 忘。
愿 弃 甲 抛 戈 归 田。
里，怎 去 助 强 梁，把 恩 主 戕。

表现出了众军士辨忠奸、明是非的正义感。这简短有力的合唱对剧情的转折，起了不可缺少的作用。

南套的合唱作为一种戏曲性的表现手段，既可以写景，也可以抒情，更可以起点明主题、评论是非、揭示矛盾和刻画人物的作用。这些艺术手法，对其它腔系如高腔腔系的帮腔、皮黄腔系的主音联弹和“一块板”声部交叠处理等手法的运用，都起了一定的影响作用。

附录一

谱例

(一) 牡丹亭·游园

南商调引〔送池游〕D调(小工调)

散
 $\frac{6}{2} \frac{1}{3}$ 3 , $\overbrace{5 6}^{\frac{3}{2}} \frac{1}{3} \frac{6}{2} .$, $\overbrace{6 5}^{\frac{3}{2}} \frac{1}{3} -$ | $\overbrace{2 1}^{\frac{3}{2}} \frac{6}{2} 0$
 (杜丽娘唱)梦回莺啭，乱煞

$\overbrace{6 2}^{\frac{3}{2}} \frac{1}{3} \overbrace{6}^{\frac{3}{2}} \frac{1}{3} \frac{6}{2} .$ - | $\overbrace{5 6 0}^{\frac{3}{2}} \frac{1}{3} \overbrace{6}^{\frac{3}{2}} \frac{1}{3} 2 \overbrace{1}^{\frac{3}{2}}$
 年光遍。人立小庭深

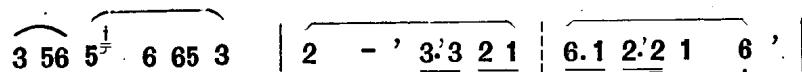
$\overbrace{2 1}^{\frac{3}{2}} \frac{6}{2} .$ - | $\overbrace{1}^{\frac{3}{2}} \overbrace{6 5}^{\frac{3}{2}} \frac{2}{3} .$ | $\overbrace{1 6}^{\frac{3}{2}} \overbrace{5}^{\frac{3}{2}} \overbrace{2 1}^{\frac{3}{2}} \frac{6}{2} .$ - |
 院。(春香上唱)炷尽沉烟，抛残绣线，

$\overbrace{2}^{\frac{3}{2}} \overbrace{1 1}^{\frac{3}{2}} \frac{1}{3} 6 .$, $\overbrace{3}^{\frac{3}{2}} \overbrace{3 2}^{\frac{3}{2}} \frac{1}{3} \overbrace{6 5}^{\frac{3}{2}} \frac{6}{2} .$ 1 ' 6 - |
 凭今春关情似去年。

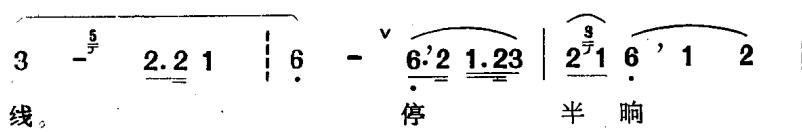
南仙吕入双调〔步步娇〕

$\overbrace{5}^{\frac{3}{2}} \overbrace{3 0}^{\frac{3}{2}} \overbrace{3 6}^{\frac{3}{2}} .$ 6 5 ' 6 5 ' $\overbrace{6.5 3 2}^{\frac{3}{2}} .$ | $\overbrace{8}^{\frac{3}{2}} \overbrace{4 1}^{\frac{3}{2}} 2 \overbrace{3'3}^{\frac{3}{2}} \overbrace{2 2 1}^{\frac{3}{2}}$
 (杜丽娘唱)(袅)晴丝吹来闲

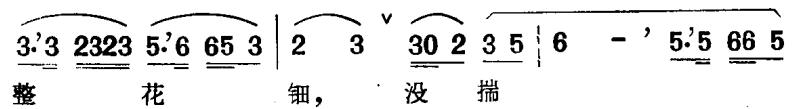
$\overbrace{6.1}^{\frac{3}{2}} \frac{2}{3} \frac{1}{3} \overbrace{6 5}^{\frac{3}{2}} .$ | $\overbrace{6.1 2 3}^{\frac{3}{2}} \overbrace{3 2}^{\frac{3}{2}} 1 ' 6 .$ - |
 庭院，



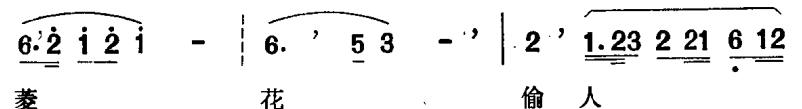
摇 漾 春 如



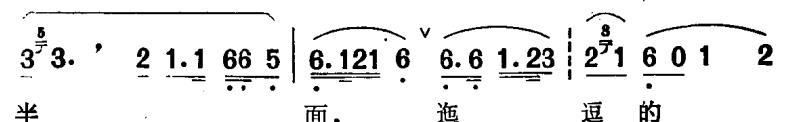
线。 停 半 晃



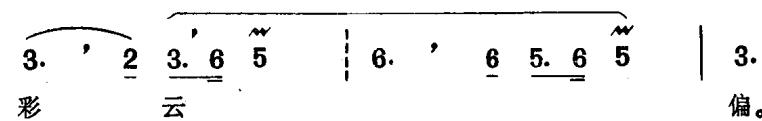
整 花 钹， 没 揣



菱 花 偷 人



半 面， 逗 的

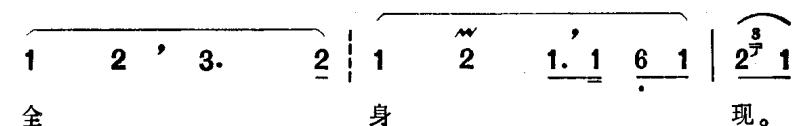


彩 云 偏。

(春香夹白)请小姐出阁去吧!

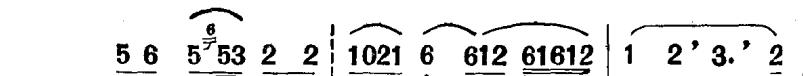


(杜连唱)(我 步) 香 闺 怎 便 把

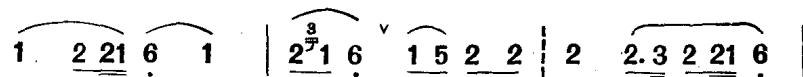


全 身 心 现。

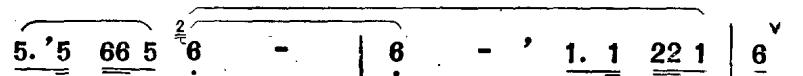
南仙吕〔醉扶归〕



(杜连唱)(你道)翠 生(生)出 落(的) 裙

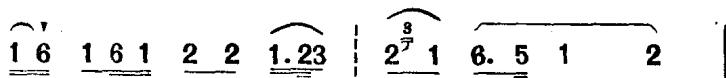


衫 儿 茜, 艳 晶(晶) 花 簪

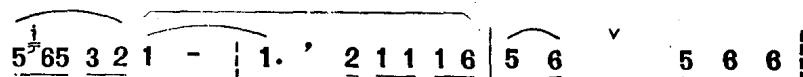


八 宝 瑞。

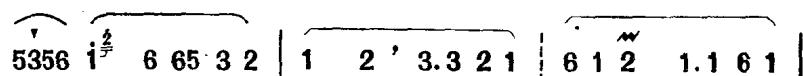
(杜夹白)春香!



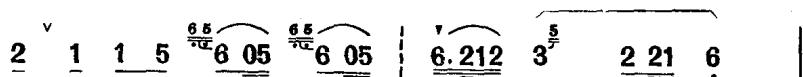
(接唱)(可 知我常)一 生(儿) 爱 好



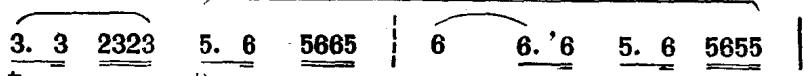
是 天 然。(杜春同唱)(恰)三 春



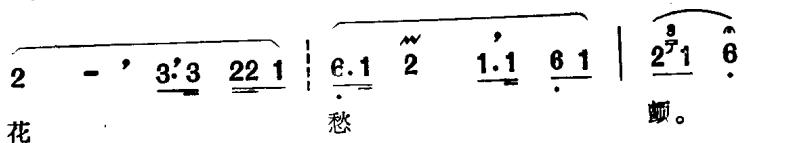
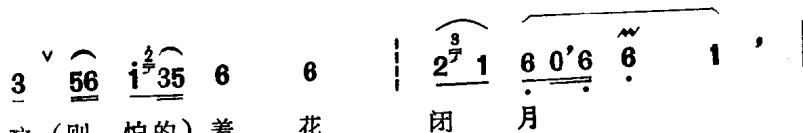
好 处 无 人



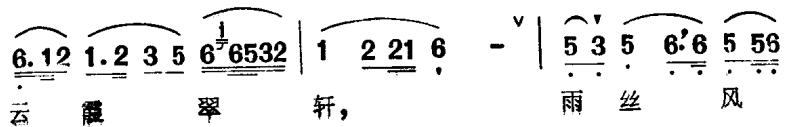
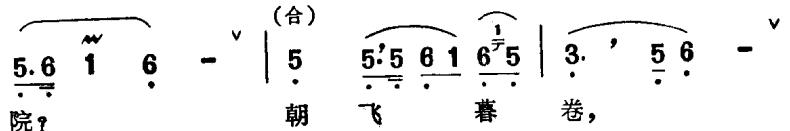
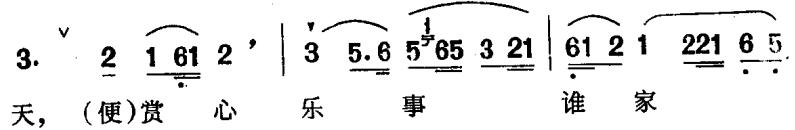
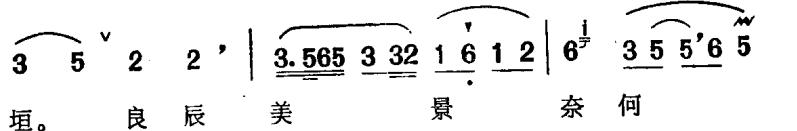
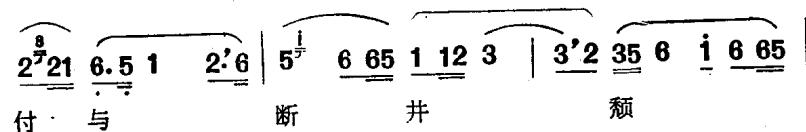
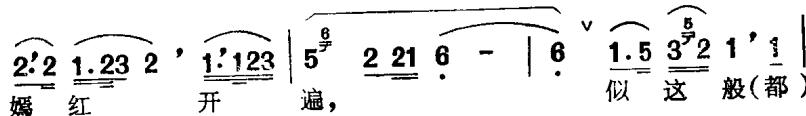
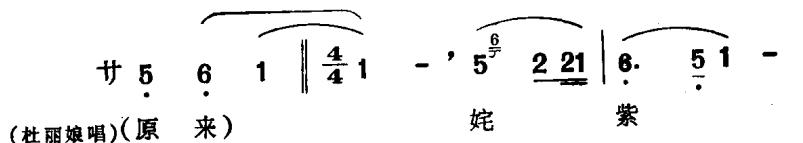
见,(不 堤 防) 沉 鱼 落 雁

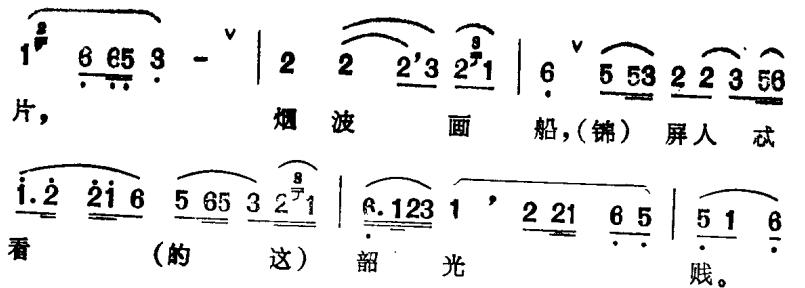


鸟 惊



南仙吕〔皂罗袍〕





南仙吕入双调〔好姐姐〕

(杜连唱)(遍)青 山 啼 红(了)

杜 鹃, (那) 茶 蘑 外

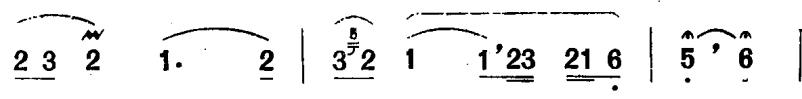
烟 丝 醉 软。(那) 牡 丹

虽 好, (它) 春 归 怎 占 (的)

先! 5 3 3 5 6 | 6 i 6 65 3 565 33 2 |

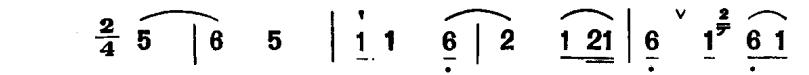
听 生 生 燕 语 明

如 鸾, (叽) 呀 呀 呀

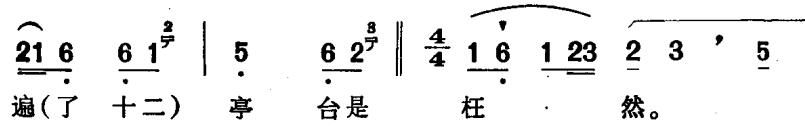


莺 声 溜 的 园。

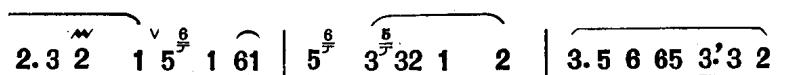
〔隔尾〕



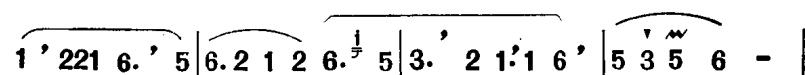
(杜、春同唱) 观 之 不足 由 它 缱,(便) 赏



遍(了 十二) 亭 台 是 枉 然。



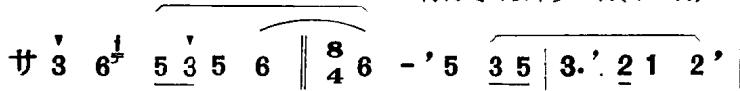
(倒) 不如 兴 尽 回



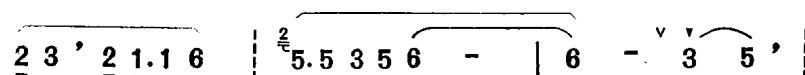
家 闲 过 遣。

(二) 牡丹亭·惊梦

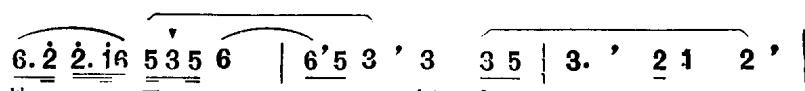
商调〔山坡羊〕 D调(小工调)



(杜丽娘唱) 没 乱 里 春 情



难 遣, 葛



地 里 怀 人

3. ' 2 1'1 2 35 | 6 53 2 21 6 - | 6 - 5 6i 6. 532 |
幽 恨。 则为 我

1 21 6'7 6 1' | 1. 2 3 2. 3 2 | 1. ' 2 1 - |
生 小 婵 娟，

1 - v 5. 653 2 23 | 5 06 5'65 3212 3'216 |
拣 名门 一 例 (一 例里)

1 12 3 2. 3 32 1 | 6. ' 1 5. 5 6 12 | 3' 2 21 6 - |
神 仙 睿。

1. 565 3 32 1 23 32 1 | 6 ' 1 - - | 2. 1 6 . 6 1 |
甚 良 缘， 把

2 ' 2. 3 2 21 6 | 5 6 5065 3 32 | 1 6 3 56 5. 6 i |
青 春 抛 的 远。(俺的)睡

6. i 6. 532 34343 2 , | 3. 6 5 6i 2'21 6 65 |
情 谁 见？

3 - 5v 2 2 3 5 | 2 1. 23 2 21 6'12 | 1. 533 3432 1. 1 6 |
(则 索要)因 循 腻

5.5 3 5 6. | 16 | 1 2 3⁵ 2 21 6 5' | 6 1 1' 2 1 |
胰 (想) 幽 梦 谁

2 ' 3 32 1 2 3 | 5. 6 5 ' 6 65 3. 323 '|
边? (和) 春 光

5⁶ 2 21 6 12 21 6 | 5. ' 6 5^w 3 5 | 6 6' 2 1 2 |
暗 流 转。

3 - - - ' | 5 6 65 3' 3 22 1 | 6 1 - - |
迁 延,

2. 1 6. | 1⁵ | 5 3 5' 5 2 1 | 6' 6 1 2 3⁵ 32 1 16 |
这 衷 怀 那 处

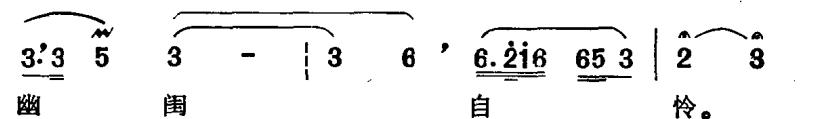
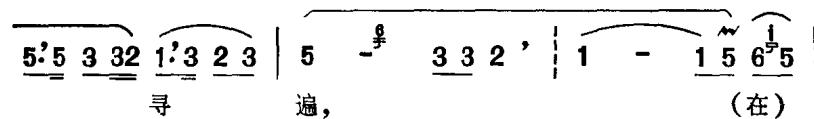
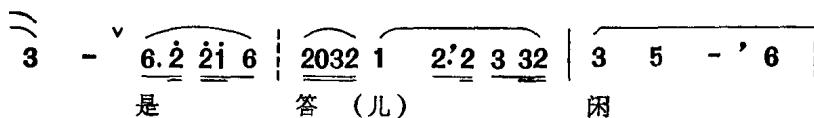
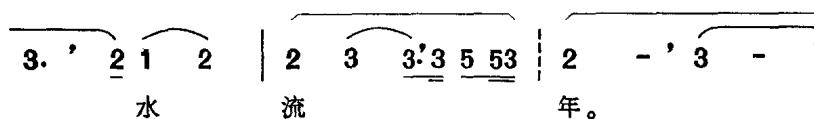
5 6 - ' 1. 1 | 6. ' 2 1 2 | 6. ' 7 6' 7 6 |
言? 淹

5. 6 5 3 | 2 3 32 1 - | 2. 1 6. 3 |
煎, 泼

2 35 3 3' 2 22 1 | 6 1. 1 6. 123 1 | 6. |
残 生 除 问 天

越调集曲〔山桃红〕

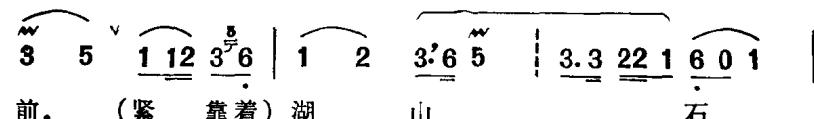
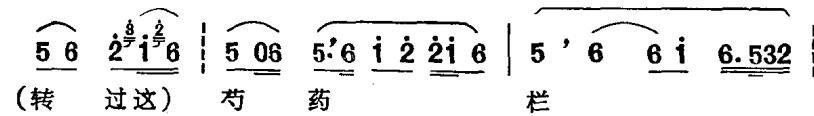
(〔下山虎〕首至五)

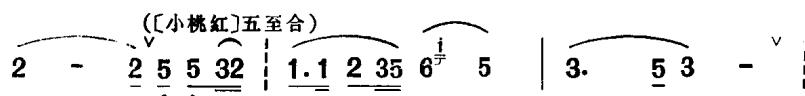


(柳白)姐姐, 和你那答儿讲话去。

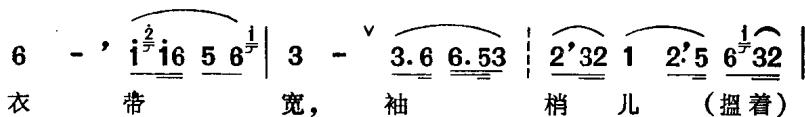
(杜白)那里去?

(柳白)哪——(连唱)

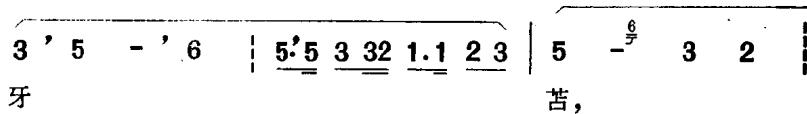




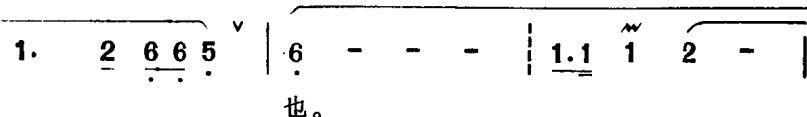
边。(和你把)领扣松,



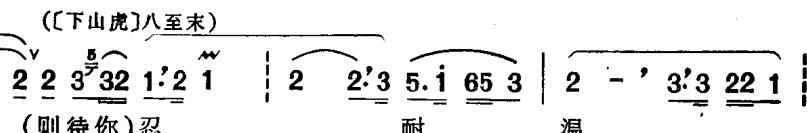
衣带宽,袖梢儿(握着)



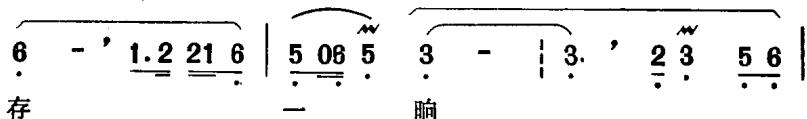
牙苦,



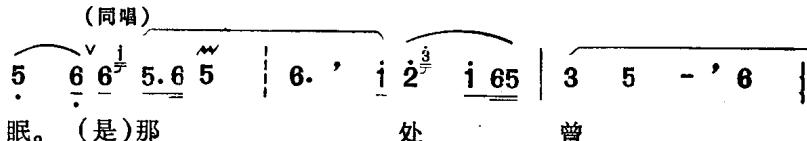
也。



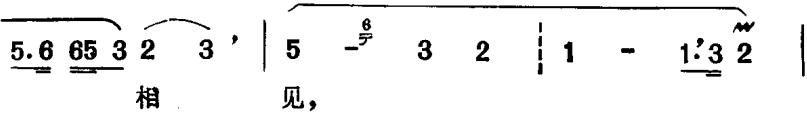
(则待你)忍耐温



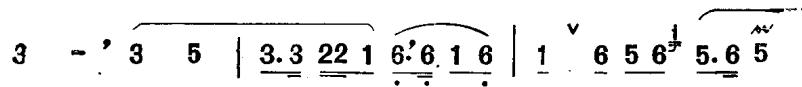
存一晌



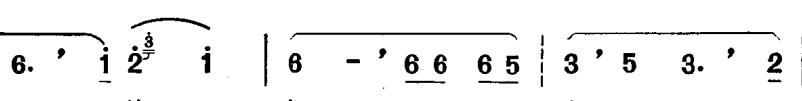
眠。(是)那处曾



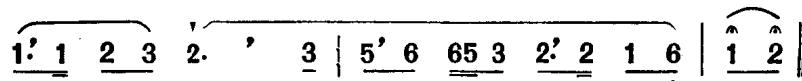
相见,



相 看 俨 然,(早难道)好



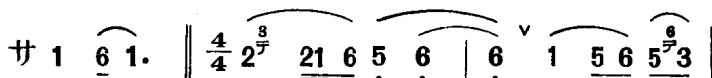
处 相 逢



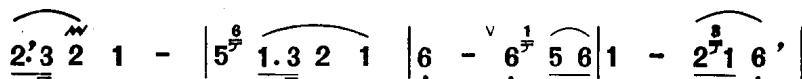
无 一 言。

《堆花》

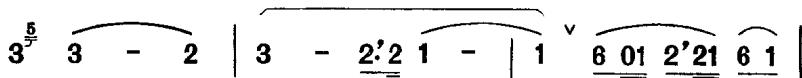
黄钟[出队子]



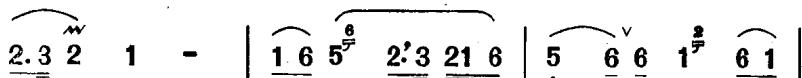
(众花生同唱)娇 红 嫩 白, 竟 向



东 风 次 第 开。 愿 教 青 帝



护 根 萍, 莫 遣



纷 纷 点 翠 苔, (把)梦 里



姻 缘 发 付 秀 才。

黄钟〔画眉序〕

十 6 1 6 1 | 6 1 6 || 8 4 6 - 1 5.6 | 2. 1 6 1 |

(同唱) 好 景 艳 阳 天, 万 紫

2 3' 32 1 1 1 6 | 5 - 6 - | 1 5' 332 1 - | 2. 1 6' 6 5 6 |

千 红 尽 开

2 7 1 6 6 1 | 2 1. 3 221 6 5 | 6 - 1 1 2 3 | 5' 221 6 - |

遍。 满 雕 栏 宝 砌,

3 5 5 6 5 | 3. 5 3 - | 3 - 3. 5 6 | 6. 1 6 - |

云 簇 霞

5 - 5. 6 | 5 6 5 - - | 3 5 5' 6 | 5 - 6 - |

鲜。 督 春 工 连 夜

5 6 5 3 | 2. 3 2 - | 2 - 1 7 221 | 6 01 2 7 1 -

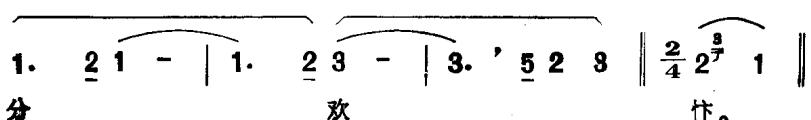
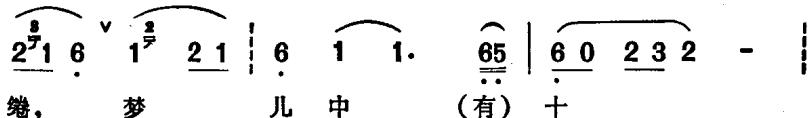
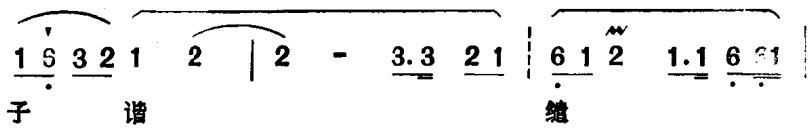
芳 菲, 慎 莫 待

1 6 1 23 5 6 6 5 | 3. ' 3 2. 2 1 | 2 - - - | 3. ' 3 2. ' 3 |

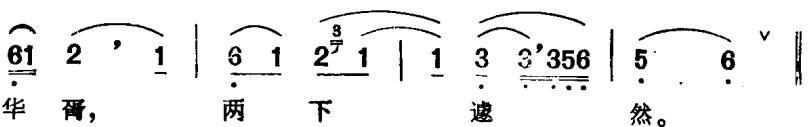
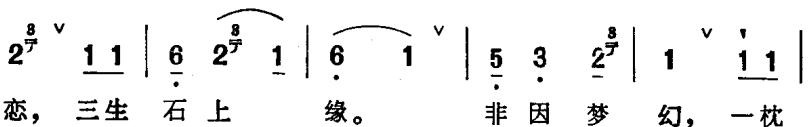
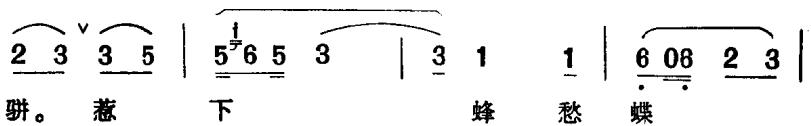
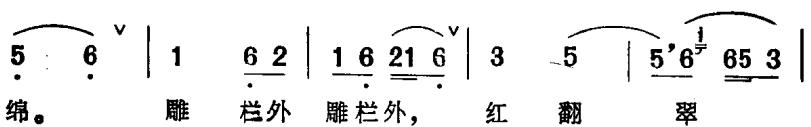
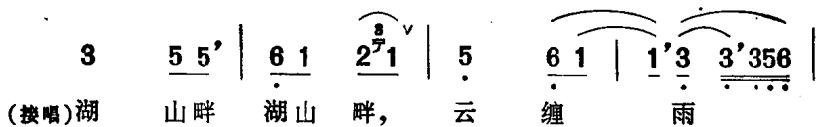
晓 风 吹

2 7 1 6 6 1 5 5 | 6 5 3 2 | 3 5 6 5 |

颤。 (为)佳 人 才



黄钟〔滴溜子〕



黄钟〔鲍老催〕

廿 2 2 3 6 -' || 4/4 3⁵/2 1 2 2 | 3⁵/2 1 6 5 6¹/3 5 |

(接唱)(单则 是) 混 阳 蒸 变, (看他似)虽

5 6 3 32 1 2 | 2 1 3⁵/23 5 | 5 6 3 32 1 2 |

儿(般) 憨 动(把)风 情

3^v 5 6 5 6 5 6 1 | 2³/ i 6 5 3 5 | 5 6 3 32 1 2 |

拙,(一般儿)娇凝 翠 绽(的)魂 儿

3⁵/2 1 2³/2 1 | 1' 1 2 3 5⁶/ 3 32 | 1 2 - v 6 |

颤。 (这是)景 上 缘, 想

6 1 2³/2 1 6 | 5 6 - 6 | 6 1 5 - | 5¹/6 5 3. 2³/ |

内 成, 因 中 现。 (怕)

1.3 2 3. 2 | 1 6 2 12 3 | 3' 3 2 1 6 1 | 1 5/ 3 |

淫 邪 展 污(了)花 台 殿。

(花白)待咱拈片落花惊醒他。呀!

5 6¹ 3 | 5 6¹/3 2 1 6 1 | 1 2 2 3 ' 2 |

(同接唱)(他)梦 酣 春透 (了)怎 留

1 2 1⁵ 6 | 1 6 2³/1 3 6 | 6 1 16 5' 5 6 1 | 2 - |

连, (待 拿 花) 闪 碎的红 如 片。

越调〔五般宜〕

廿 2 3⁸ 2 1 2. | 4/4 6¹ 5 3 5 3 - | 2⁸ 1 6 - 2 |
 (同唱)一 个 儿 意 昏 昏, 梦 魂

3' 6 5 3 - | 3 1023 5⁶ 32 1 | 2 6 1' 16 5 6 '
 颠, 一 个 儿 心 耿 耿,

2⁸ 1 6 - 2 | 3' 6 5 3 - | 3 5 6¹ 5 6 5 3'
 丽 情 牵; (一个)巫山女

6¹ 3 32 1. 2⁸ | 1 21 6 - 2 | 3 1 2⁸ 1 2 3 |
 趁 着 这 云 雨 天,(一个)桃 花

5⁶ 3. 2 1. 2 | 3⁵ 2. 3 32 1 6 16 | 5. 6 1 6 1²
 阖 苑, 幻 成 刘 阖; (一个)

6 5 6 ' 5 | 3. 5 6 3 5⁶ | 3 2. 3 5 6 3⁵ 2 |
 精 神 戍 展, (一个)欢 娱 恨

1 53 6¹ 35 6¹ | 3 5 | 6 6 6 5 3 5 |
 浅(两 下里)万 种 恩 情

5 2 1 2⁸ 1 2 1' 2 | 5 5⁶ 3 32 1 2 | 6 - |
 (则 愿这)落花 儿(早)一 会 (儿) 转。

黄钟〔双声子〕

$\frac{2}{4} \underline{6}$ | $\underline{6'1}$ $\underline{2\frac{5}{7}16}$ | $\underline{5} \cdot \underline{6}$ v $\underline{5}$ | $\underline{5} \underline{3}$ $\underline{2\frac{5}{7}1}$ | $\underline{6} \cdot \underline{6\frac{1}{7}3} \underline{5}$ |

(花神唱)柳 梦 梅, 柳 梦 梅, 梦几里

$\frac{3}{4} \underline{5} \cdot \underline{6}$ | 1. v $\underline{1\frac{5}{7}} \underline{3}$ $\underline{2\frac{5}{7}1}$ | 6. v $\underline{1}$ | $\underline{5} \underline{3}$ $\underline{2\frac{5}{7}1}$ |

成姻眷。杜丽娘, 杜丽

$\frac{6}{4} \underline{1} \underline{6} \underline{6}$ | $\underline{5} \cdot \underline{3} \cdot \underline{6}$ | $\underline{5.611} \underline{6}$ v | $\underline{7} \underline{5} \underline{6\frac{1}{7}53}$ | $\underline{2} \underline{3}$ v |

娘, 勾引得香魂乱。两下缘,

$\underline{2} \underline{16} \underline{1} \underline{23}$ | $\underline{2} \underline{3} \underline{2\frac{5}{7}1}$ | $\underline{2} \underline{1} \underline{2}$ | $\underline{6\frac{1}{7}} \underline{3} \underline{3}$ | $\underline{3} \underline{3} \underline{5}$ | $\underline{6}$ ||

非偶然, 梦里相逢, 梦儿里合欢。

越调集曲〔山桃红〕

(〔下山虎〕首至四)

$\frac{4}{4} \underline{0} \underline{3\frac{5}{7}} \underline{2} \underline{1} \underline{2} \underline{1},$ | $\underline{1} \underline{2} \underline{1\frac{2}{7}}$ | $\underline{6} \cdot \underline{6}$ v | $\underline{2} \underline{1} \underline{1} \underline{2'} \underline{3\frac{6}{7}5}$ |

(柳梦梅唱)(这一霎)天留人便, 草籍

$\underline{3'3} \underline{5653} \underline{2} \underline{3}$ v | $\underline{5'5} \underline{6} \underline{65} \underline{1} \underline{2}$ | $\underline{3'} \underline{5.5} \underline{3} \underline{32} \underline{1} \underline{2}$ |

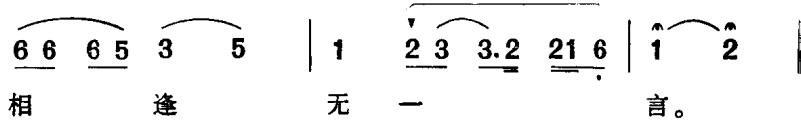
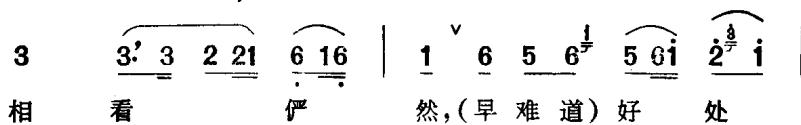
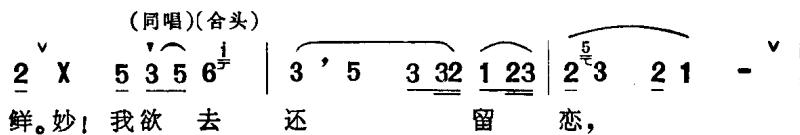
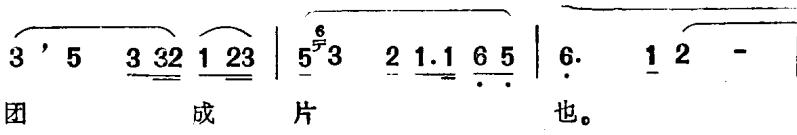
花眠。则把云鬟

$\underline{6.} \underline{1} \underline{2} -$ v | $\underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{3'5} \underline{6\frac{1}{7}5}$ | $\underline{3} \underline{3} \underline{1} \underline{1} \underline{6} \underline{61} \underline{2} \underline{3}$ |

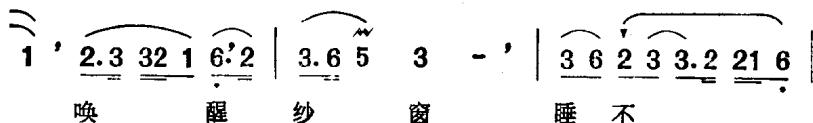
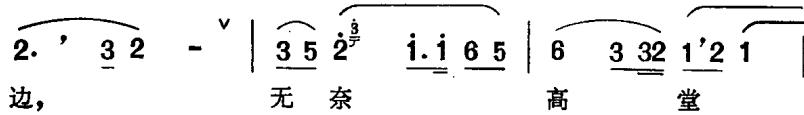
点, 红松翠偏。(见了你)紧相

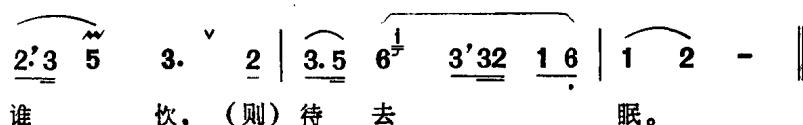
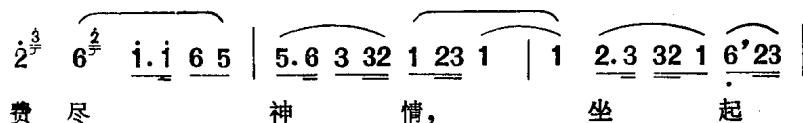
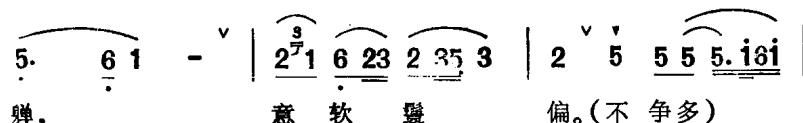
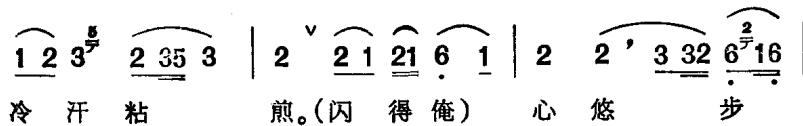
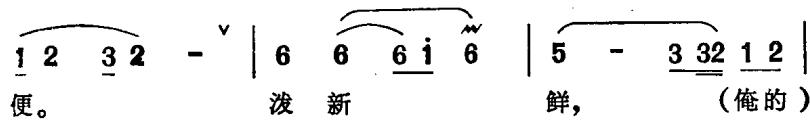
$\underline{2} -$ v | $\underline{3\frac{5}{7}} \underline{2} \underline{32}$ | $\underline{1} \underline{3\frac{5}{7}} \underline{2} \underline{21} \underline{6} \underline{61} \underline{2'} \underline{3} \underline{5}$ |

偎, 慢厮连,(恨不得)闵儿般(和你)

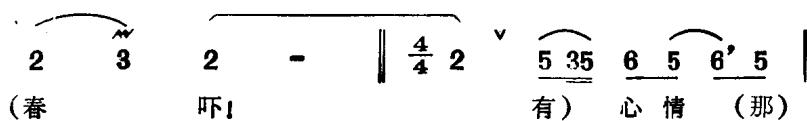
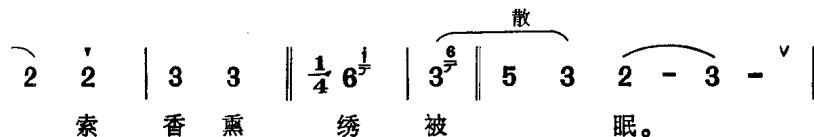
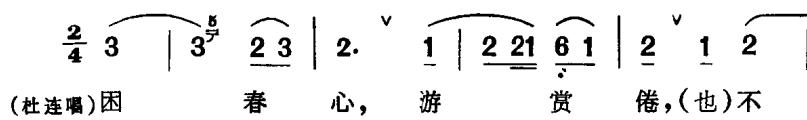


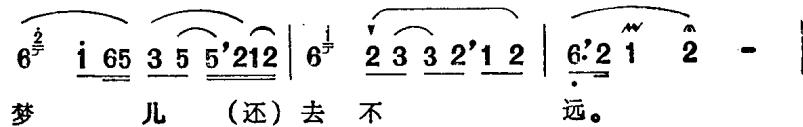
越调〔绵搭絮〕





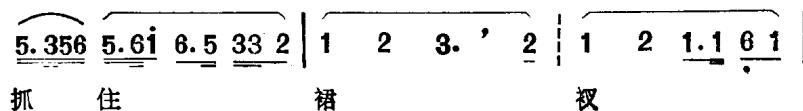
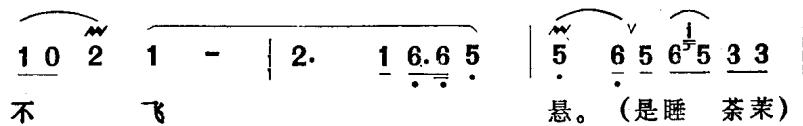
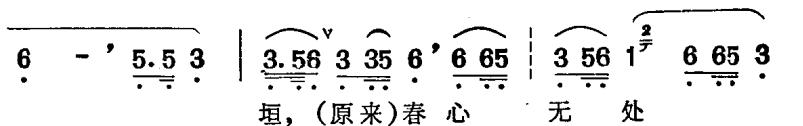
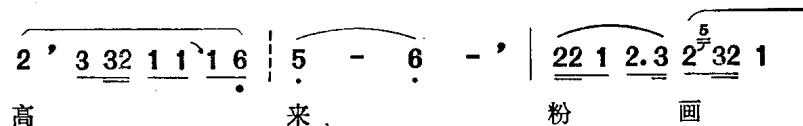
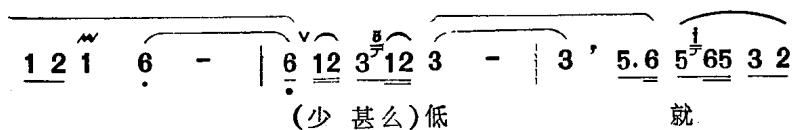
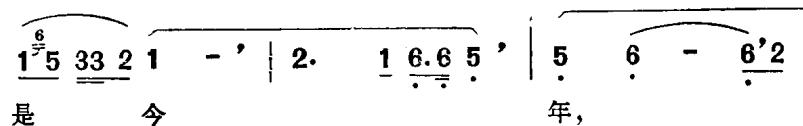
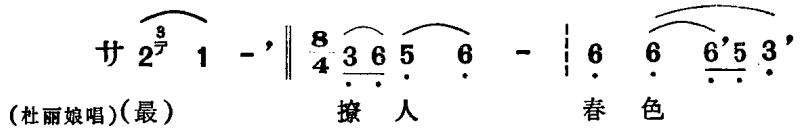
[尾声]

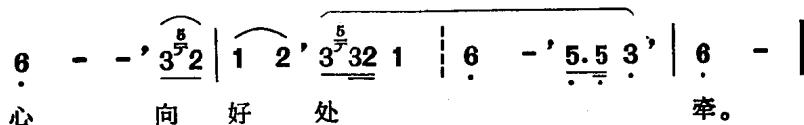
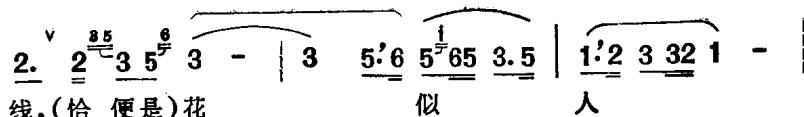




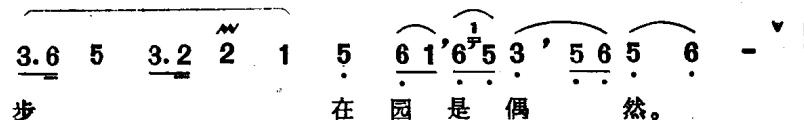
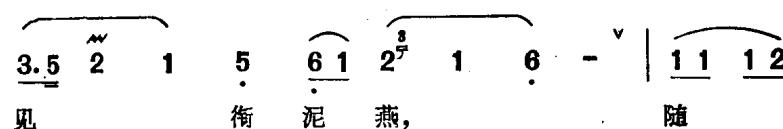
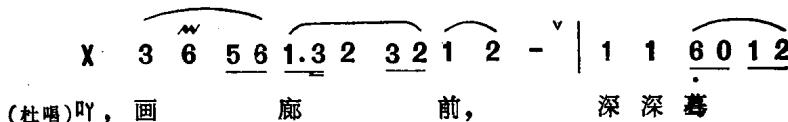
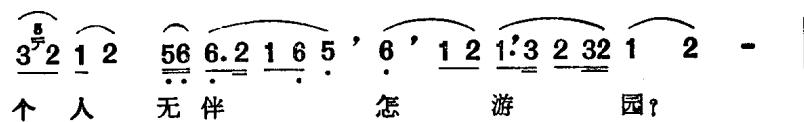
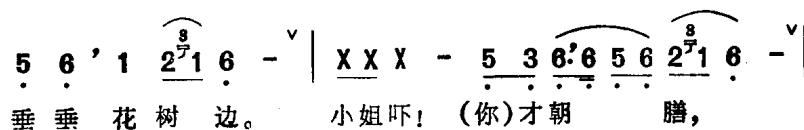
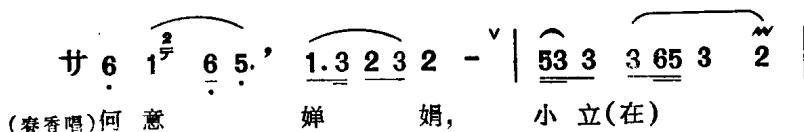
(三) 牡丹亭·寻梦

南昌〔懒画眉〕F调(六字调)



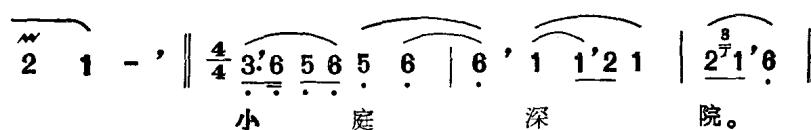


仙吕〔借花献〕

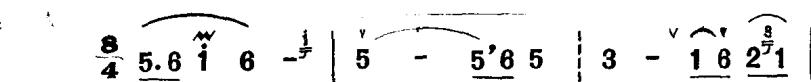




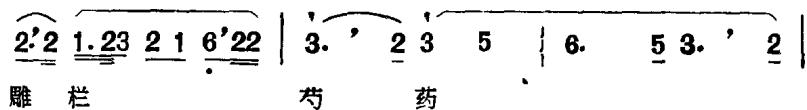
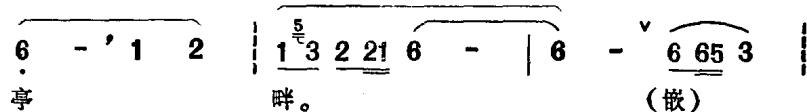
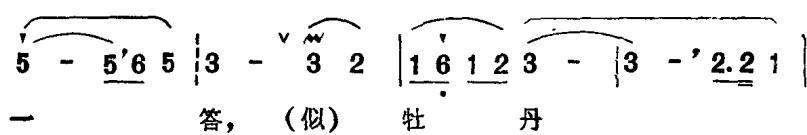
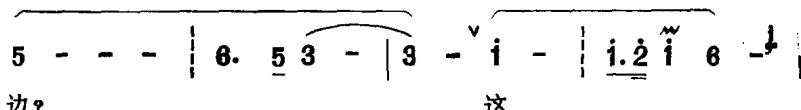
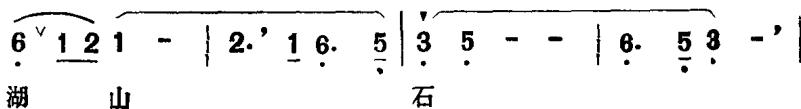
(春唱)娘回转, 幽闺窄地教人见,

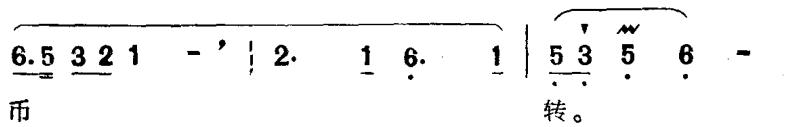
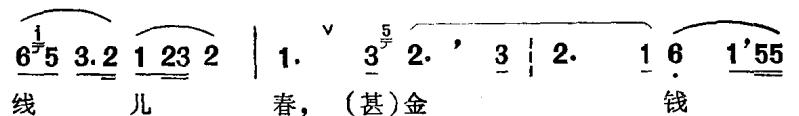
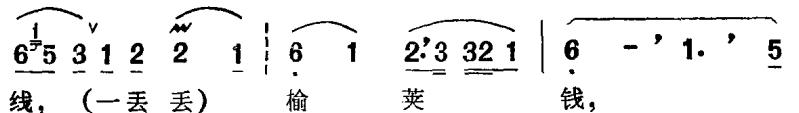
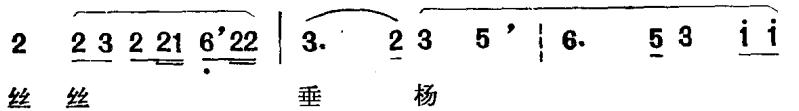
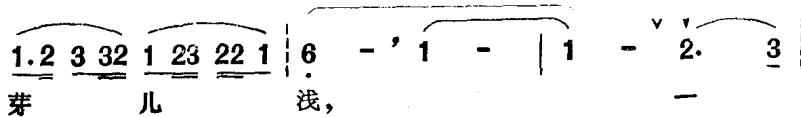


南仙吕双调(忒忒令)转 D 调(小工调)

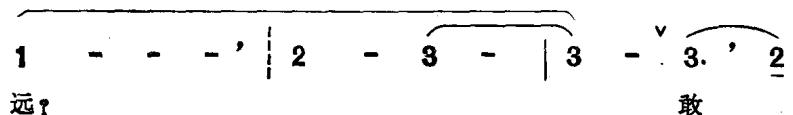
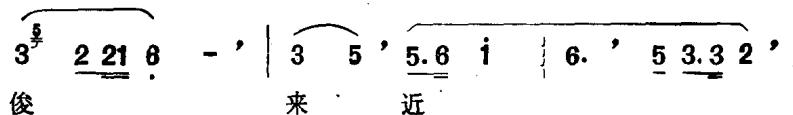
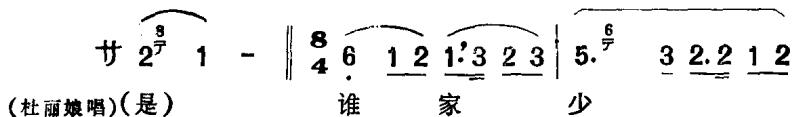


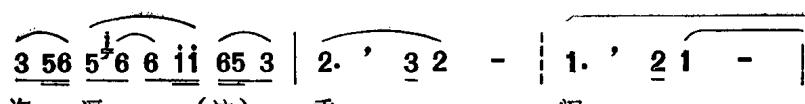
(杜丽娘唱) 那一答, (可是)





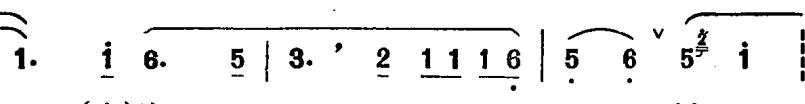
南仙吕入双调〔嘉庆子〕



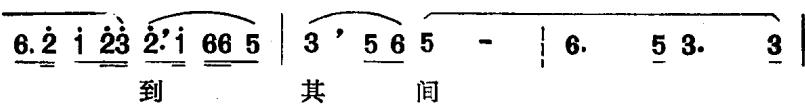


迤逗 (这) 香

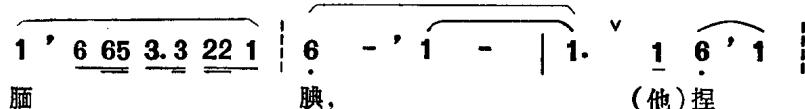
闺



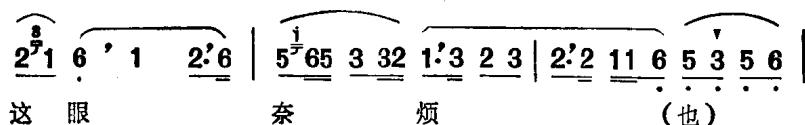
(去) 沁 园。 话



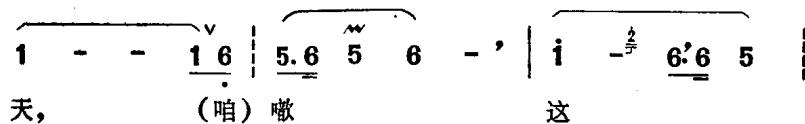
到 其 间



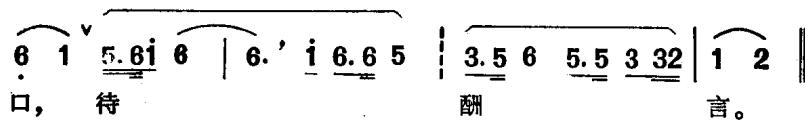
腼， (他) 捏



这 眼 奈 烦 (也)



天， (咱) 哟 这

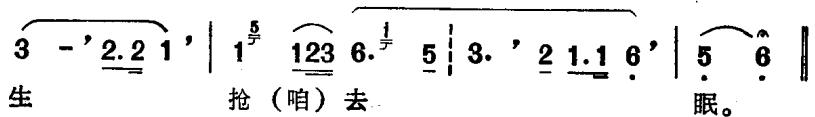
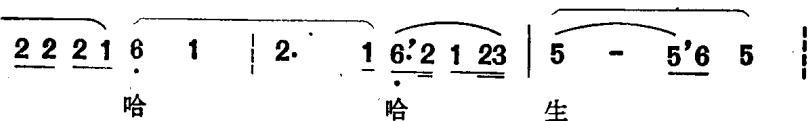
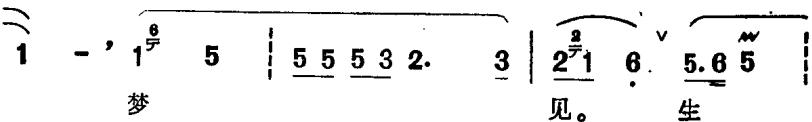
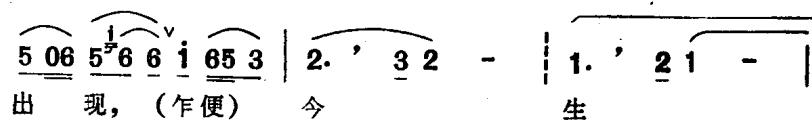
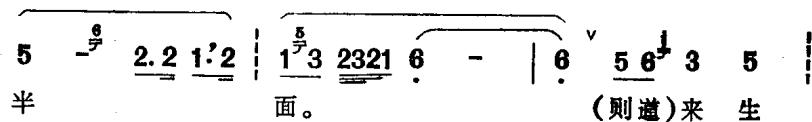
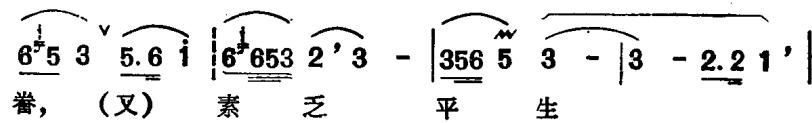


口， 待 言。

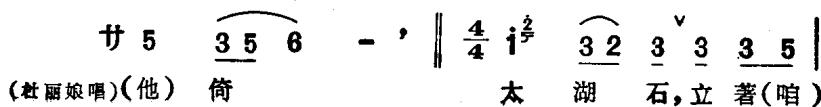
南仙吕入双调〔尹令〕

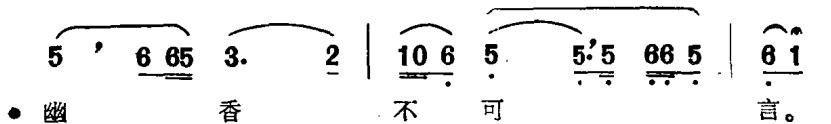
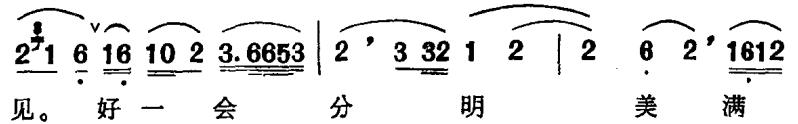
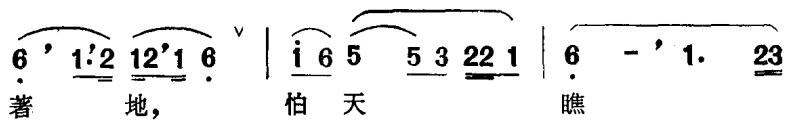
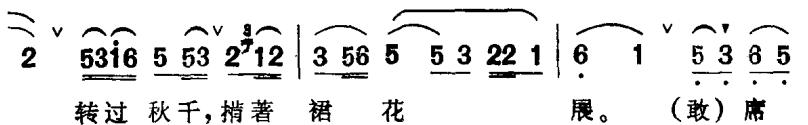
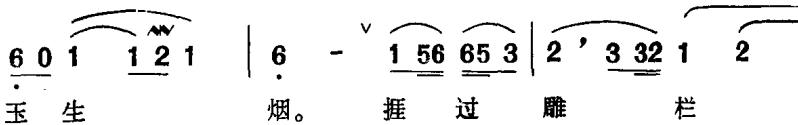


(杜接唱)(咱) 不 是 前 生 爱

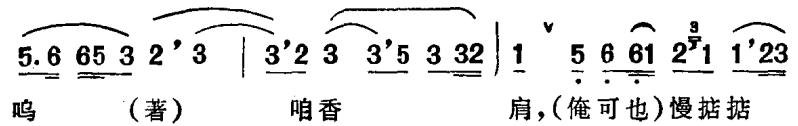
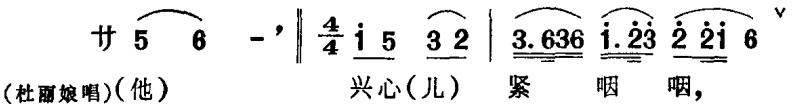


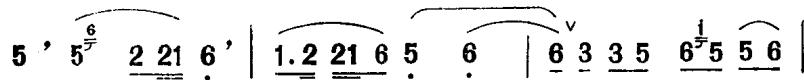
南仙吕入双调〔品令〕



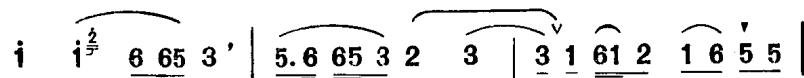


南仙吕入双调〔豆叶黄〕

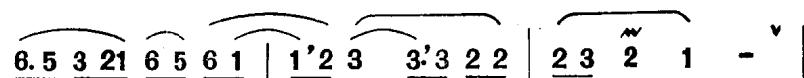




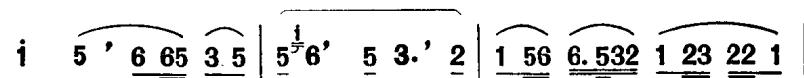
做 意 (儿) 周 旋, (俺可也) 慢掂掂



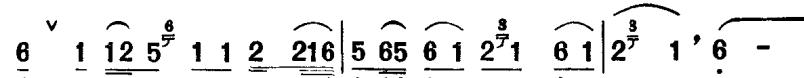
做 意 (儿) 周 旋, (等闲间) 把 一 个



照 人 儿 昏 善。



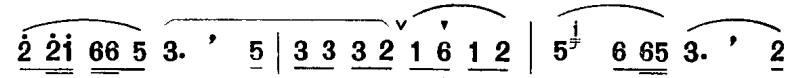
这 般 形 现, 那 般 软



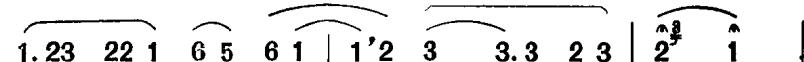
绵, (忑一 片) 撒花心(的) 红叶 儿 吊将(来) 半 天,



(忑一 片) 撒 花 心(的) 红叶 儿 吊 将 (来)

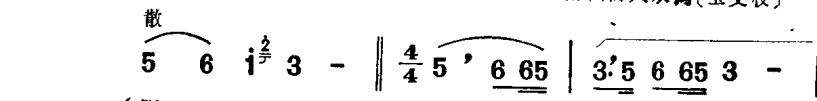


半 天, 敢 是 咱

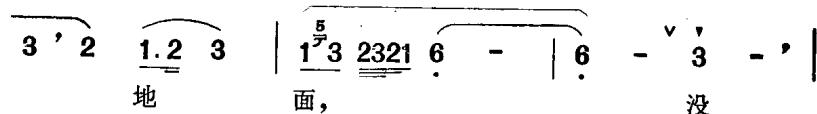


梦 (魂) 儿 斟 缠。

南仙吕入双调(玉交枝)



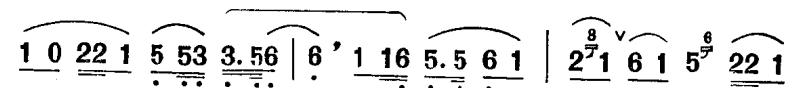
(杜丽娘唱)(似 这 等) 荒 凉



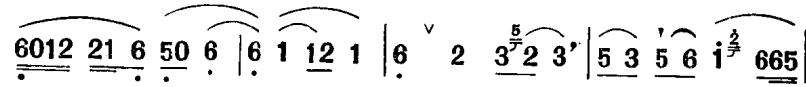
地 面， 没



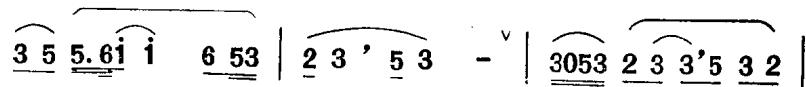
多 半 亭 台 靠 边， (敢是咱) 瞎 瞎



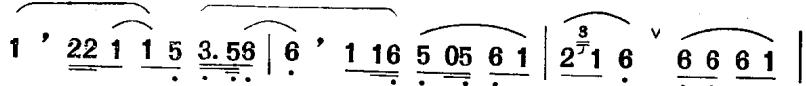
色 眼 寻 难 见？ 明 放 着



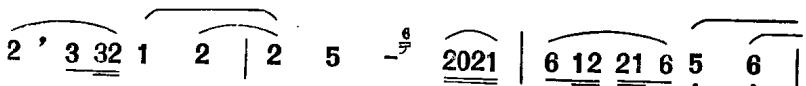
白 日 青 天， (猛) 教人 抓 (不) 到



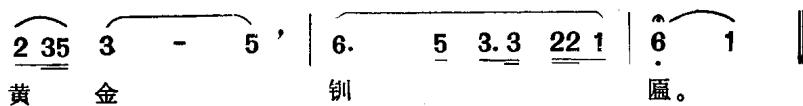
魂 梦 前。 霎 时



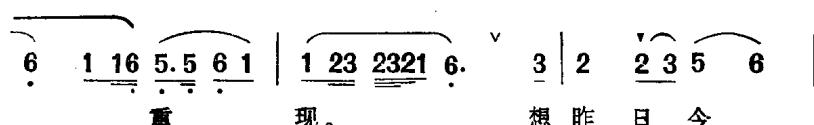
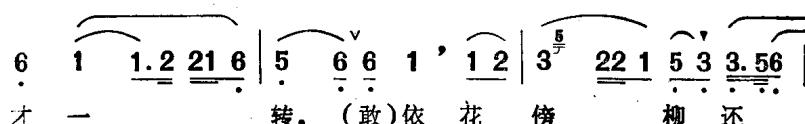
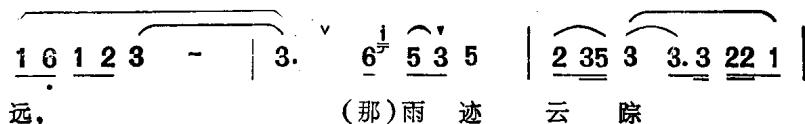
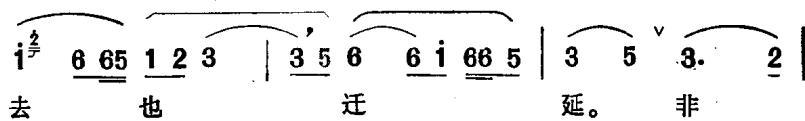
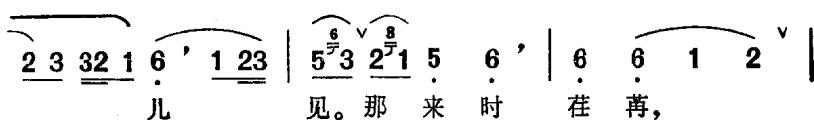
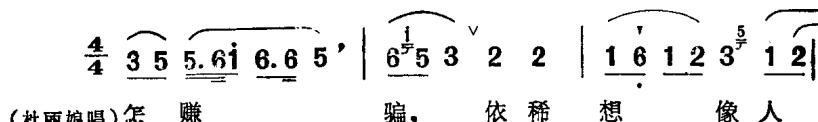
间 有 如 活 现， 打

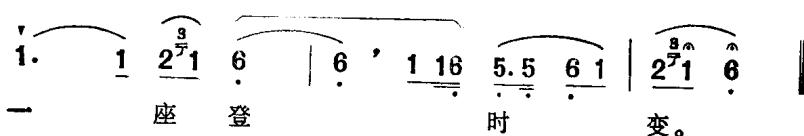
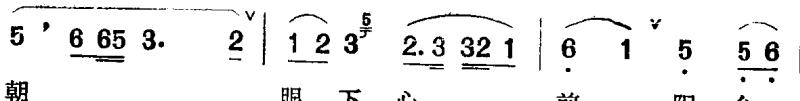


方 旋 再 得 俄 延。

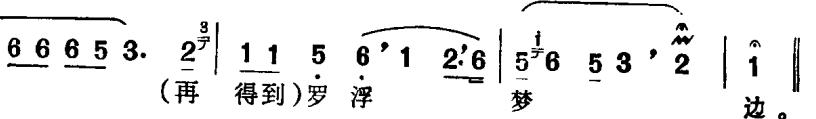
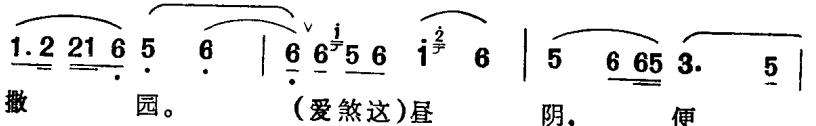
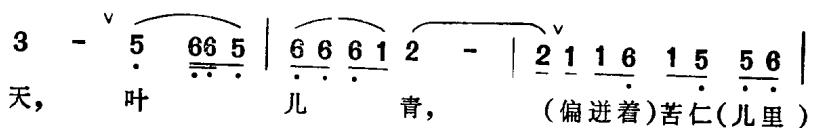
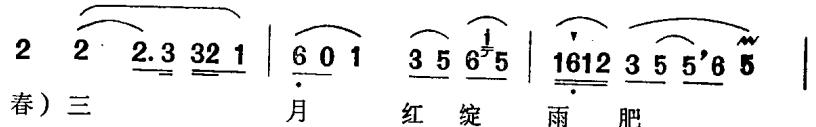
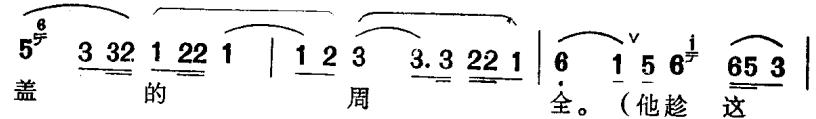
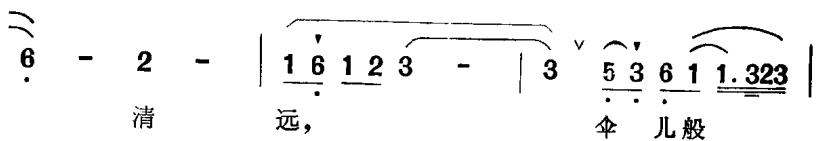
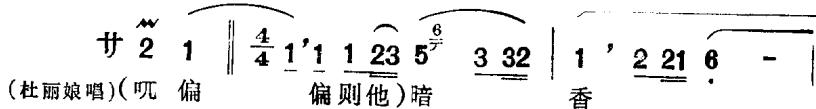


南仙吕入双调(三月海棠)





南仙吕入双调(二犯六么令)



南仙吕入双调(江儿水)

廿 5 3. 3 5 6 - || 4 4 i , 1 3 2 . i 6 6 5 | 3. 5 6. 5 6 7 5 |
 (杜丽娘唱) 偶 然(间) 心似 缠, (在)

3 5 , 6 2 i | 6. , 1 6 6 1 3 | 5 5 5' 3 2 2 1 |
 梅 树 边。 (似这等) 花 花

6. , 5 6 1 1 2 | 2. 3 3 2 1 6 1 , | 1 5 3 2 3 2 1 6 - |
 草 草 由 人 恋,

6 v i 1 2 1 6 5 | 3. 3 2 3 - , | 3 3 - 5. 6 | 5. 6 i v 6 2 5 5 |
 生 生 死 死 随 人 愿, (便) 酸 酸

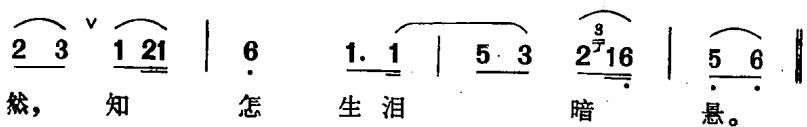
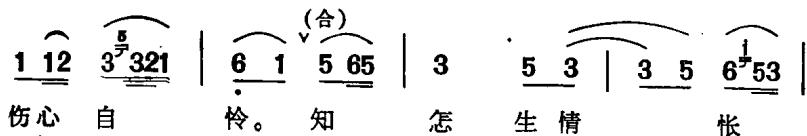
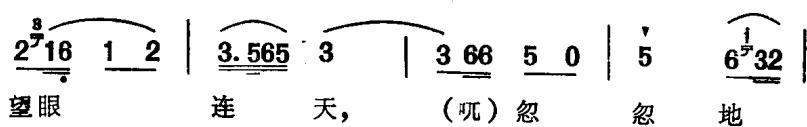
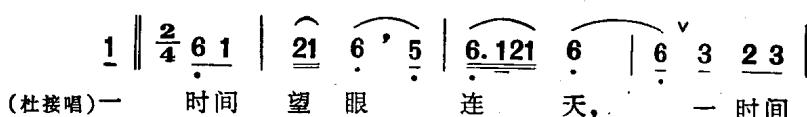
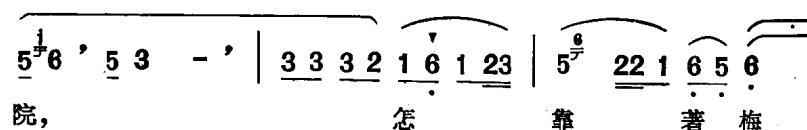
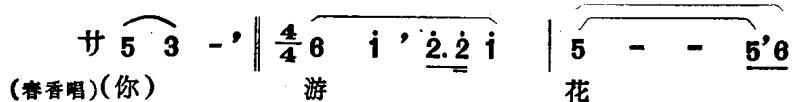
3 0 5 6 6 5 3 3 2 1 2 | 2 3 3 2 1 6 1 2 3 | 5 5 3 2 1 5 6 1 |
 楚 楚 无 人 怨。(待) 打 并

2 ' 3 3 2 1 2 | 2 2 3 3. 3 2 3 | 2 1 6 1 6 1 2 |
 香 魂 一 片, 阴 雨

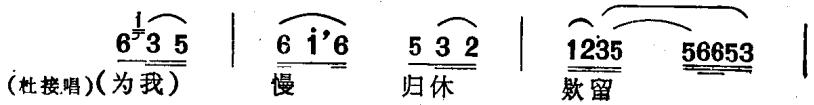
1. 3 2 3 2 - | 2 v 6 5 3 2 2 3 | 3 v 5 3 5 6 1 6 5 3 |
 梅 天, (啊呀 人儿吓,) 守 的(个)

2 3 5 3 3' 5 3 2 | 1 - , 2 3 , | 5 6 2 1 6 - |
 梅 根 相 见。

南仙吕入双调〔川拨棹〕



(前腔)



2 , 3 | 3 66 1 | i i 6 5065 | 3. 565 3 2 |
连, (叽 听 听这)不 如 归春

2 32 1 32 | 1 1 1 | 1 6 1 6 | 2 2 2 2'1 |
暮 天。 (春 香 呀), 难道我 再到 这

6116 5 6 | 6 3 5 3 | i i i 6'5 | 3553 2 3 |
亭 园, 难道我 再到 这 亭 园,

3 56 i 6 | 5 6 53 | 6 6 6 5 65 | 6 1 1 21 | (合)
(则) 挣 的 个 长眠(和)短 眠。 知

6 1 6 | 6 1 2'1 | 6 1 6 1 | 1 5 2216 | 5 6 |
怎 生情 怅 然, 知生 泪暗 悬。

(尾声)

1 1 2 3 3 | 2 1 2 2 | 2'1 6 | 1 i 3 | 3'5 6 |
(杜接唱) 软 哈(哈 刚) 扶到画 栏 偏, 板堂 上

散

5 65 3' | 1/4 3 5 | 6' | 5 30 2 1 - | 1 6 1 03 2 1 - |
夫 人 稳 便。 (少 不 得)

8/4 6 12 3 32 1'3 2 3 | 5' 6 5 3'3 2 | 1' 2 21 6 16 1 12 |
楼 上 花 枝 (也 则是)

5 53 22 1 | 6 01 2 21 | 6. 5 3. 6 5 6 | 5 6 |
照 独 眠。

(四) 长生殿·酒楼

北商调(集贤宾)C调(尺字调)

廿 6¹ 5 , 6 6 - , i² 7 6 - , 6 5⁶ 4 3 , 5⁵ 5
 (郭子仪唱)论 男(儿) 壮怀 须自 吐,

4 5 6 - || 4 6 ^ 5. 6 i 7 6. | 5. , 6 5 6 5 0 1 5 4 |
 (肯) 空向 杞 天

3 - , 3 - | 3 ^ 2 3 i 7 6 , 5 | 6 i 7 6 - |
 呼? 笑 他们(似)堂 间

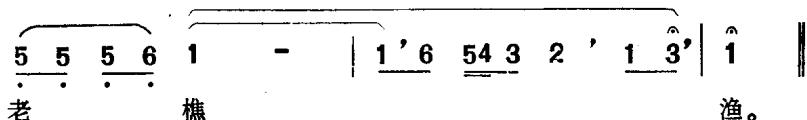
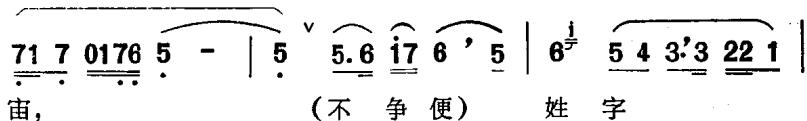
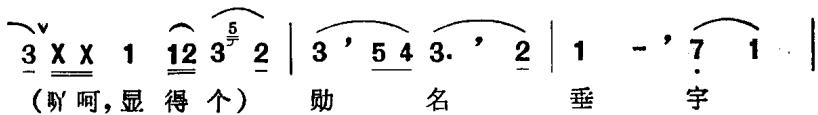
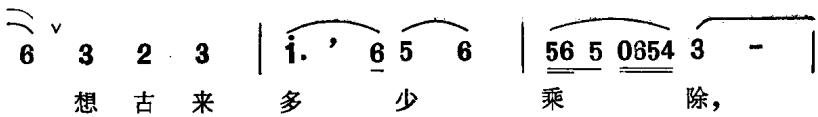
1 - 2 - | 1 2 1 0 2 1 7 6 - | 6 ^ 5 6 i 7 6 , 5 |
 处 燕, 有 谁(曾)

6 5 4 3 , 2 1 2 | 3. , 5 3 2 1 2 | 1 ^ 5 6 i 7 6 , 5 |
 屋 上 瞻 鸟。不 堤 防

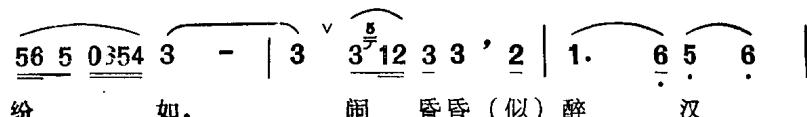
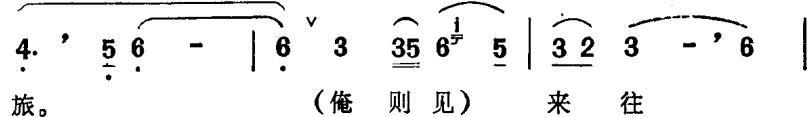
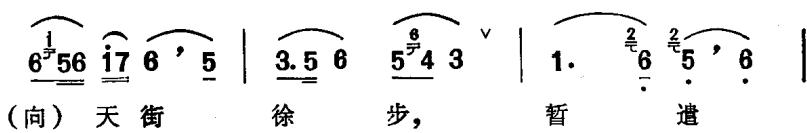
3 2 3 - , 6 | 5 6 5 5 6 5 5 4 4 4 3 | 3 ^ 5 1 2 3 3 2 |
 榆 虎 樊 熊, 任 纵 横

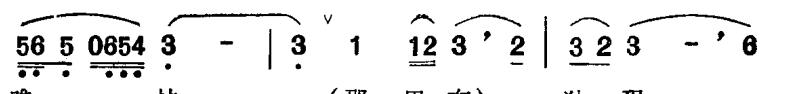
1. , 6 5 6 | 5 6 5 0 6 5 4 3 - | 3 ^ 5 6 i 7 6 , 1 |
 社 鼠 城 狐。 (几 回 家)

2 3 i 7 6 6 5 3 5 | 6 - 5 6 5 4 3 | 5 5 4 5 6 - |
 听 鸡 鸣, 起 身 独 夜 舞。

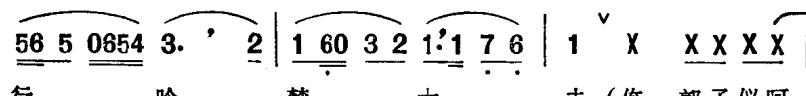


北商调(道遥乐)

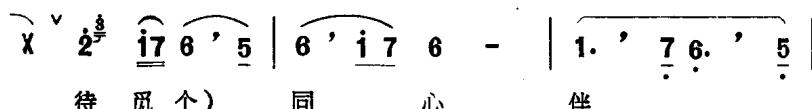




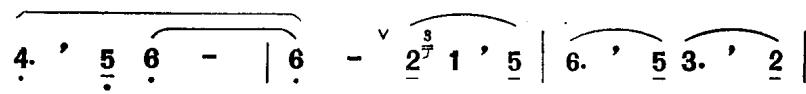
难扶，(那 里 有) 独醒 |



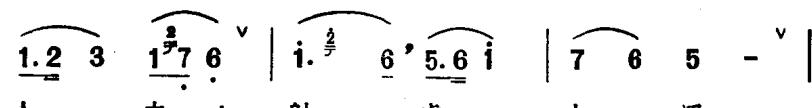
行吟楚大夫。(俺 郭子仪呵，



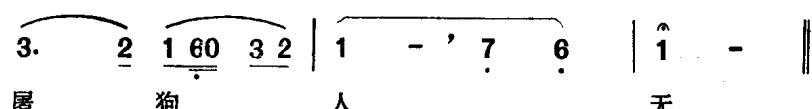
待觅个) 同心伴



侣，(怅) 钓鱼

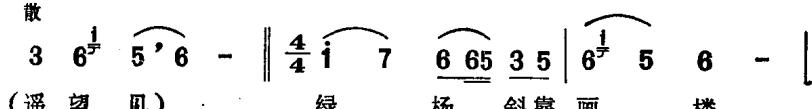


人去，射虎人遥，

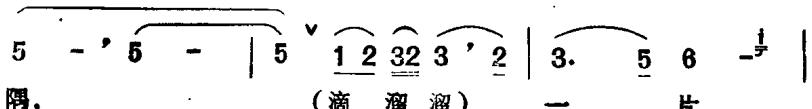


屠狗人无。

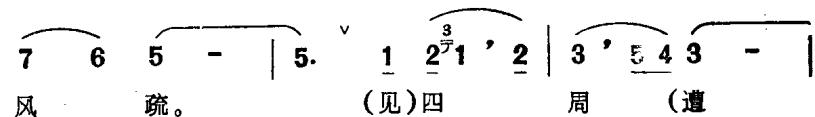
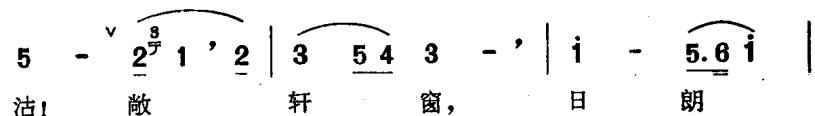
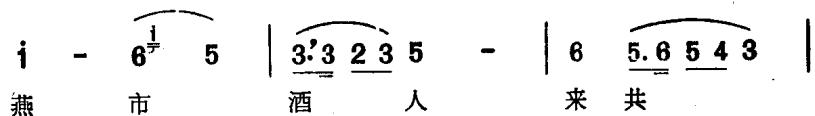
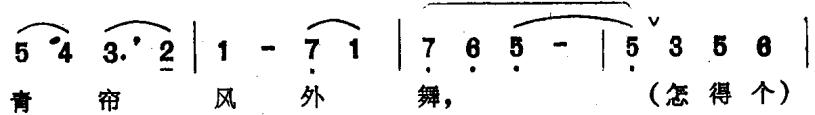
北商调(上京马)



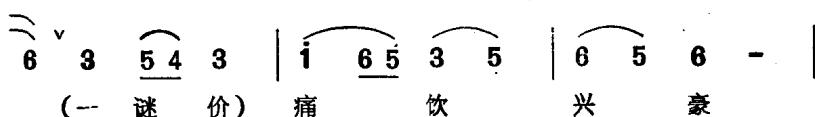
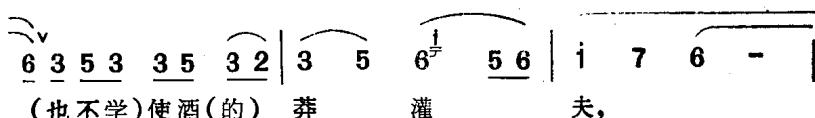
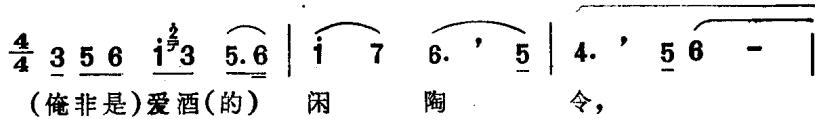
(遥望见) 绿杨斜靠画楼



隅，(滴溜溜) 一片



北商调(梧叶儿)



5 - ' 5 - | 5 5 3 3 2 3 2 3 | 5. ' 6 5 3
 粗。 (撑著这) 醒眼(儿) 谁 倦

1 - 2 - | 2. 6 i 6 i 7 | 6. ' 5 3. 5 3 5
 眇? 问 醉 乡 (深 可) 容得

6 - 2 ' 1 2 | 3 5 4 3 - | 2⁸ 1 2 3 2
 吾? (听) 街 市 慊 嘘

1 5 3 5 6 | 5 4 3. 2 | 1 - ' 7 6 | 1 - ||
 呼, 偏 冷 落 高 阳 酒 徒。

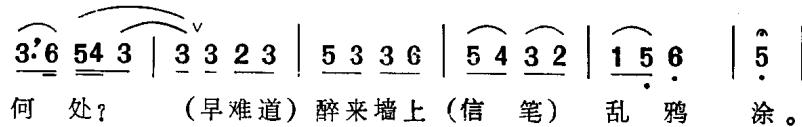
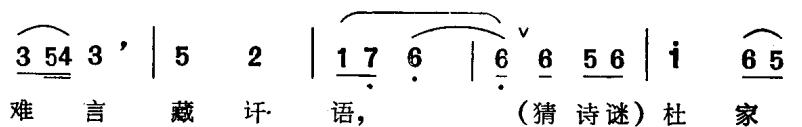
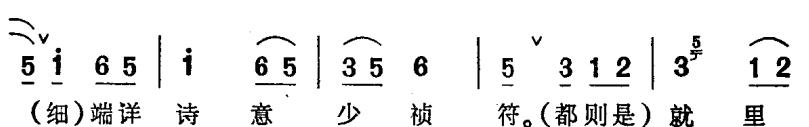
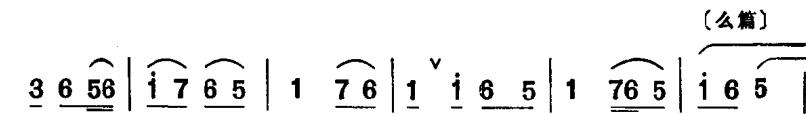
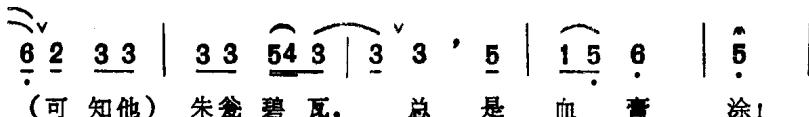
北商调(醋葫芦)

廿 6¹ 5 6 i 7 6 5 - | 2/4 1 7 6 | 1 i 6 5 | 1 7 6 5 |
 (怪 私 家) 慊 僭 窃, (竟豪奢) 夸 土

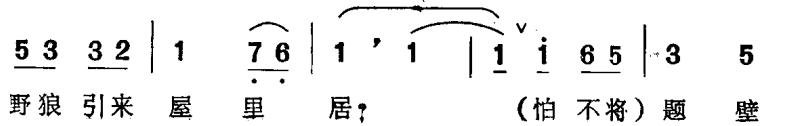
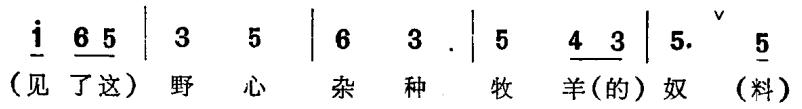
i 6 5 | 5 3 6 5 6 | i 7 6 6 5 | 3. 5 6 | 5 4 3 5 |
 木。 (一班儿) 公 卿 甘 做 折 腰 趋, 争

6 6 6 5 | 3 5 4 3 , | 5 2³ | 1² 7 6 |
 向 权 门 如 市 附。

X X X X | X 3 2 3 3 | 2 3 | 5 17 6 |
 (再 没 一 人 把 兴 情 向) 九 重 分 诉。



北商调(金菊香)



6 54 3 | 3 3 1 2 | 3 3 54 3 | 3 3 5 |
 诗 符? (更和那) 私 门 贵 威 (一 例)

3.5 6 | 6 , 5 | 5 4. | 3 - | 3 - | 3 |
 邂 妖 狐。

北商调(柳叶儿)

3 6 5 | 35 6 5 | 6 6 3 6 | 5 4 3 | 3 3 5 2 2 |
 (不 由人) 冷 颤 颤 冲 冠 发 竖, 热 烘 烘

3 2 3 2 | 1 1 | 1 3 6 6'5 | 6 6 5 | 3 5 |
 气 夯 胸 脐, 咯 咚 咚 把 腰 间 宝 剑

6 6 | 5 4 3 | X - | (夺 个 落 夺 一 个 落
 频 频 觀。 (唉!)

夺) 5 3 2 | 3 2 3 | 6 1 6 | 5 , 4 3 |
 (便 教 倦) 倾 千 盏, 饮 (尽 了) 百

5 3 2 3 | 5 3 3 2 1 | 6 2 1 2 | 5 4 | 3 |
 壶, (怎 把 这) 重 沉 沉 (一 个) 愁 担 (儿) 消 除。

北商调(浪里来)

散

i 6 5 -' 3 5 6 5 - || 4/4 6 6 6 - | 5 - 4 3 |
 (见 著 那 一 株 株) 伤 心 (的) 时 事

5 - ' 5 - | 5 i 6 85 3 6 6 5 | 3 5 4 3. 2 |
连， (凑着那一句句) 感时 (的)

1 - 7 1 | 7 6 5 - | 5 i 6 6 5 |
诗 坏 伏。 (怕) 天 心

3. 5 6 - | 3 5 6 - | 5 2 3 3 5 |
人 意 两 难 摸， (好 教 倦

6¹ 5 3 2 3 | 3 3 2 3 2 | 1 - 7 1 |
费) 沉吟， 跪踏(地 将) 眉 对

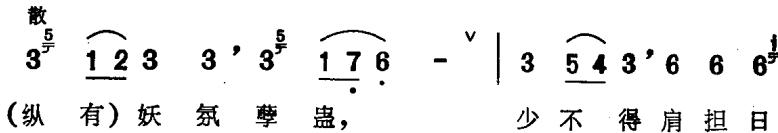
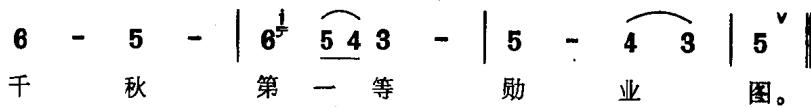
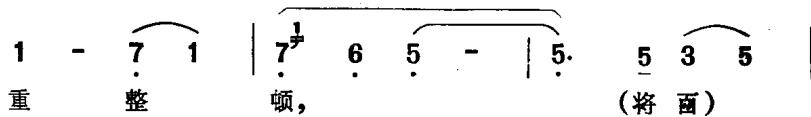
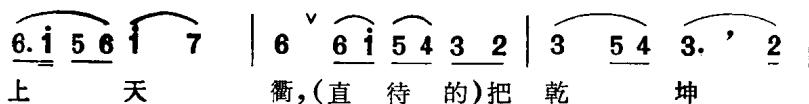
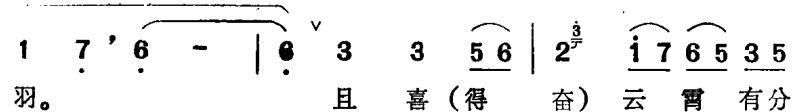
7 6 5 - | 5. 5 3 5 | 3 - 3 5 | 6 - 5 4 3 |
蹙。 (看满地) 斜 阳 欲 墓，

3 5 3 3 | 2 3. 3. 5 | 6 5 6 5 4 | 3 - ||
(到) 萧条 客馆， (兀 自) 意 踰 踞。

北商调(高过随调煞)

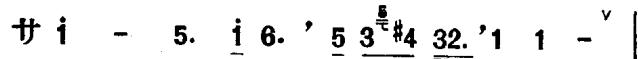
廿 1 7 6 1 - || 4/4 6 3 5 - | 3. 5 6 | 5 4 3 |
(赤 紧 似) 尺 水 中 展 蔽

5 - 2 1 2 | 3 5 4 | 3. 2 | 1 2 | 3. 2 |
鳞， 枳 棘 中 拂 毛

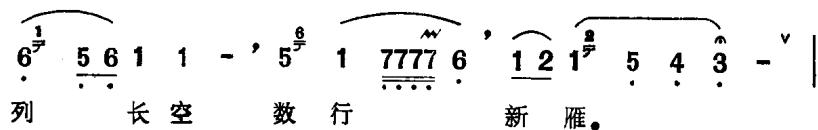


(五) 长生殿·惊变

北中吕(粉蝶儿)D调(小工调)



(唐明皇、杨贵妃同唱)天 淡 云闲,



5.5 43 5 6 5 - ' i 5 6 ' 5 3 5 #4 3 2 1 1 - |
御 园 中 秋 色 翩 斑,

6.6 5 6 1 1 - ' 5 1 2 3 5 2 3 - | 1 1 7 6 - |
柳 添 黄, 频 减 绿, 红 莲

12. 1 2 5 4 3 - | 5 6 1 2 5.4 3 5 #4 3 2' 1 1 - |
脱 瓣。 一 抹 雕 栏,

6 5 6 1 1 - ' 5 6 1 7 6 , 12. 1 2 5 4 3 - |
喷 清 香, 桂 花 初 绽。

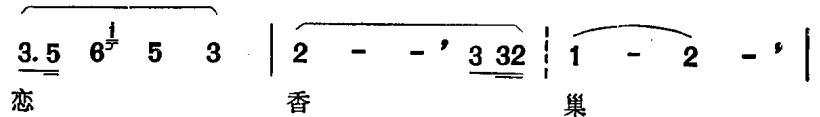
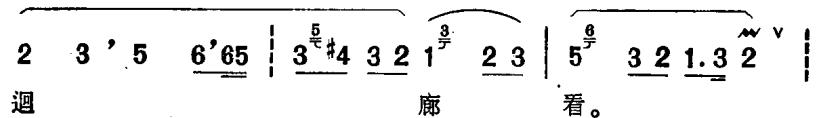
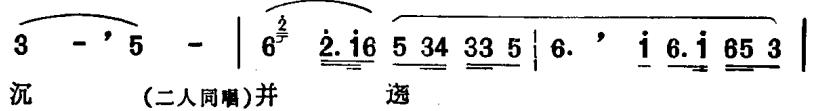
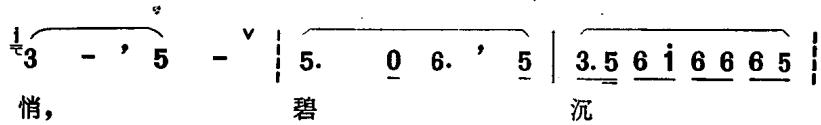
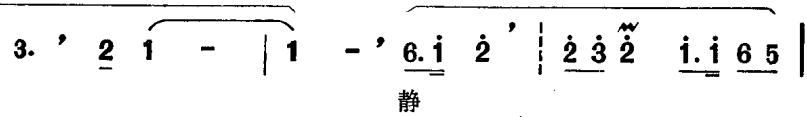
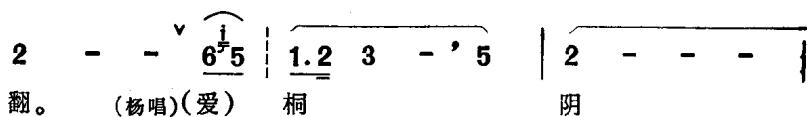
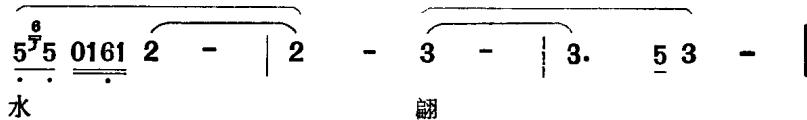
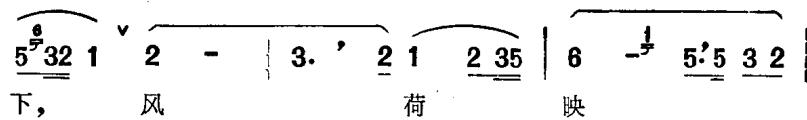
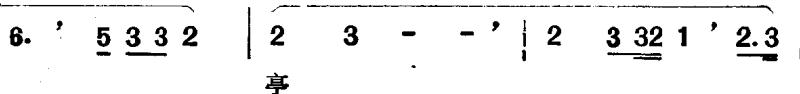
南中吕(泣颜回)

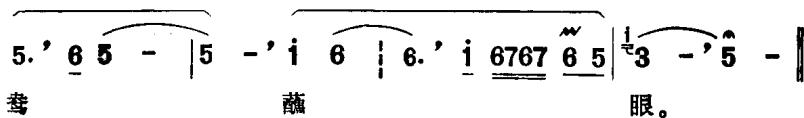
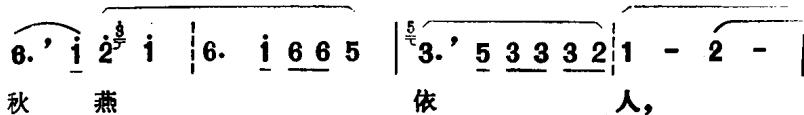
散 3 5 3 - ' 1 2 6 6 - | 8 6.1 2 '|
(唐明皇、杨贵妃同唱)携 手 向 花 间, 暂

i. i 6 5 1 2 | 3. ' 5 3 3 3 2 | 1 - ' 2 - |
把 幽 怀

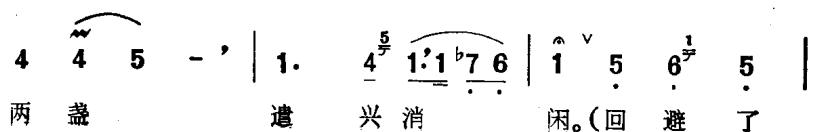
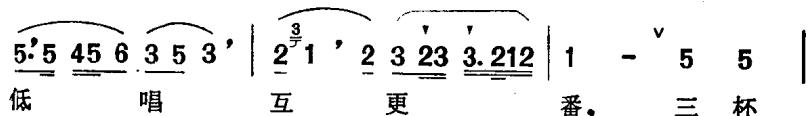
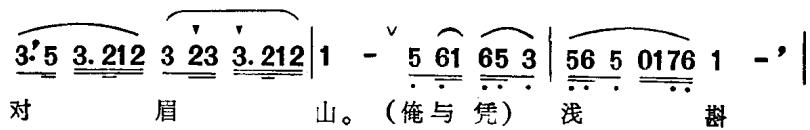
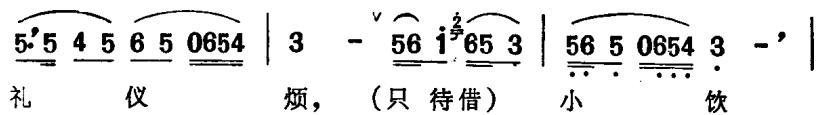
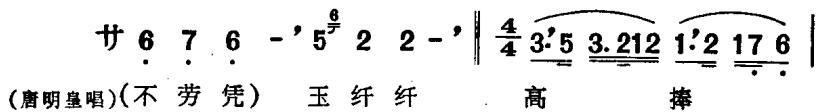
2 - ' 2 3 | 3. 5 3 3 2 ' | 1 - ' 1221 6 1' | 2 - - - |
同 散。

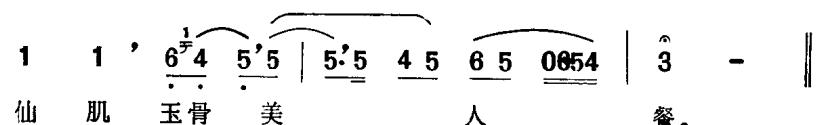
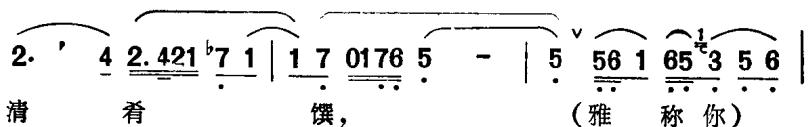
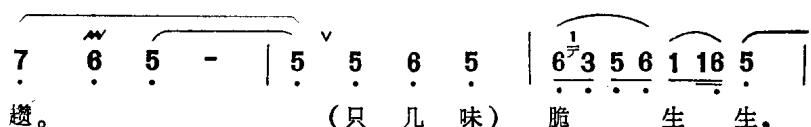
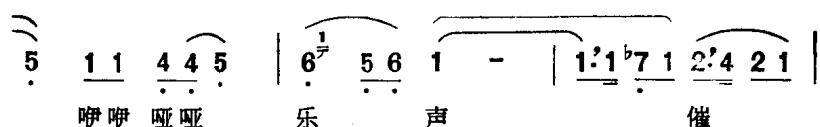
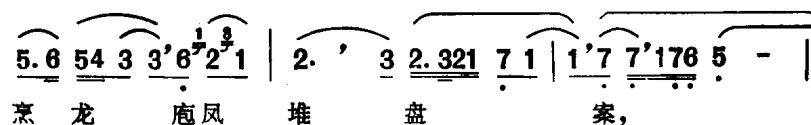
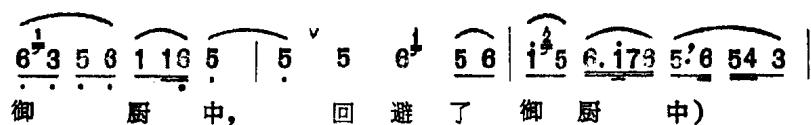
5 6 - - | i - 6 - ' | 5 - - - |
凉 生



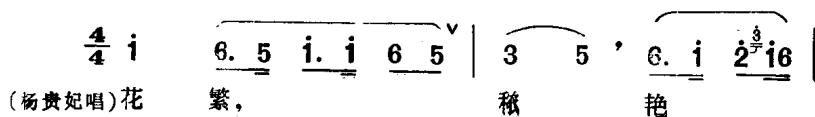


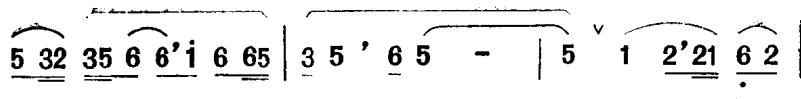
北中吕(石榴花)





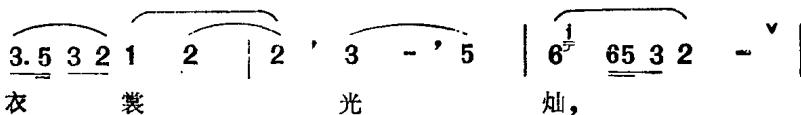
南中吕(泣颜回)





想容 颜。

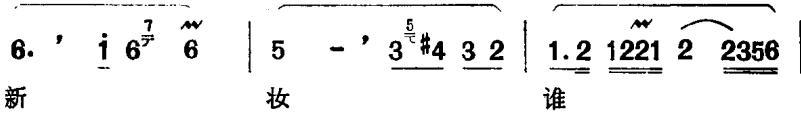
云 想



衣 裳

光

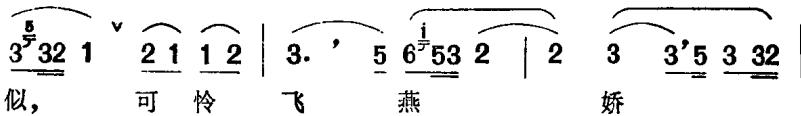
灿，



新

妆

谁



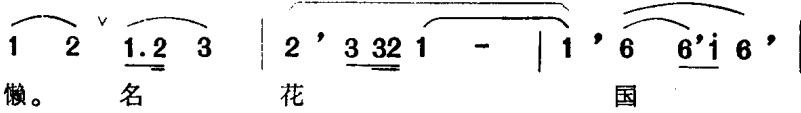
似，

可 怜

飞

燕

娇

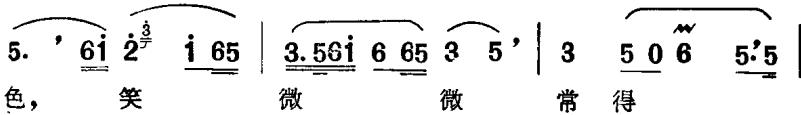


懒。

名

花

国



色，

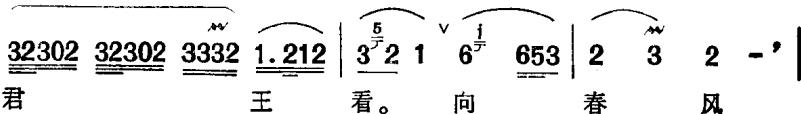
笑

微

微

常

得



君

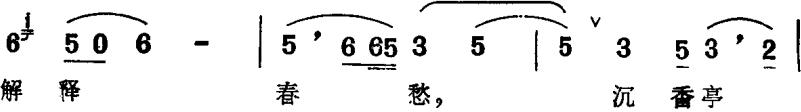
王

看。

向

春

风

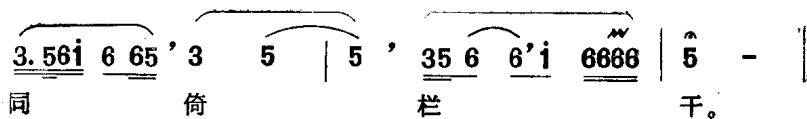


解 译

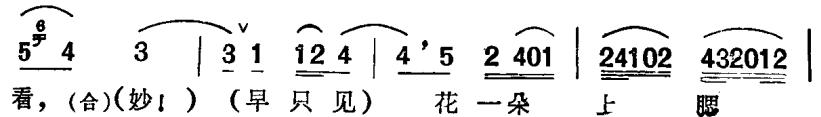
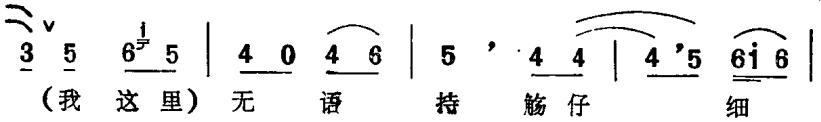
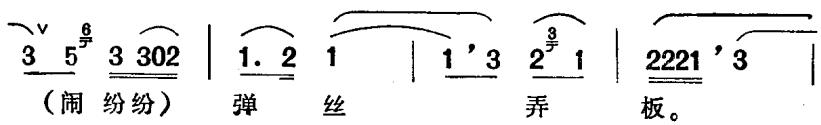
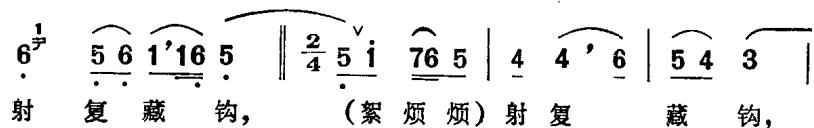
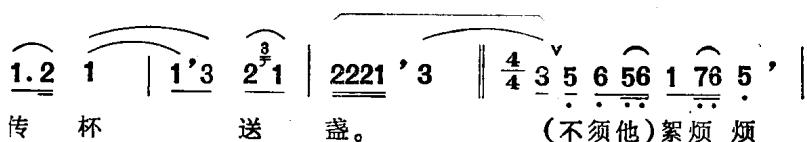
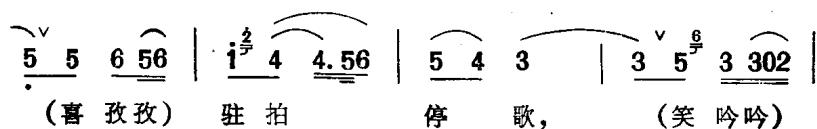
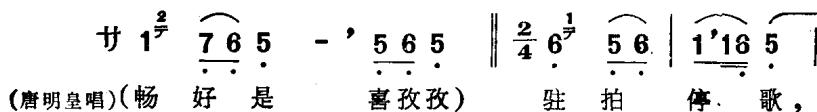
春

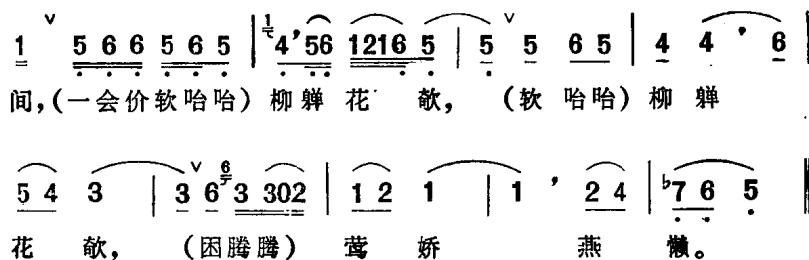
愁，

沉 香 亭

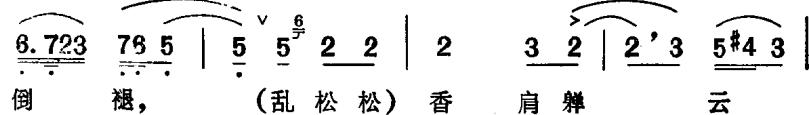
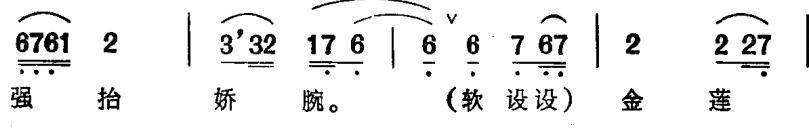
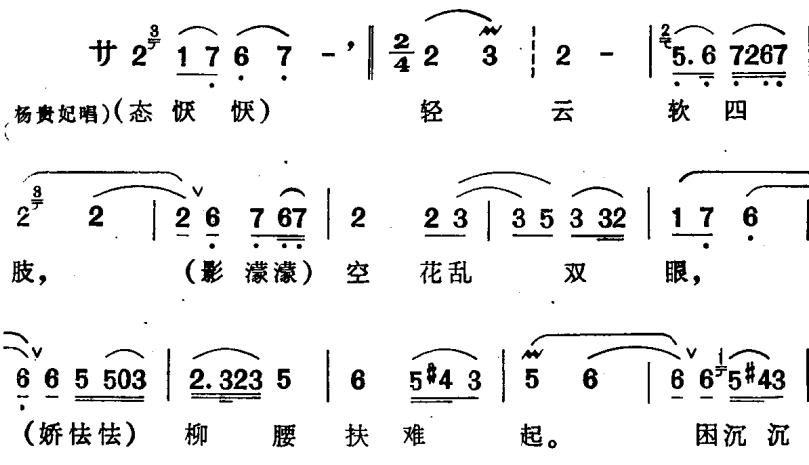


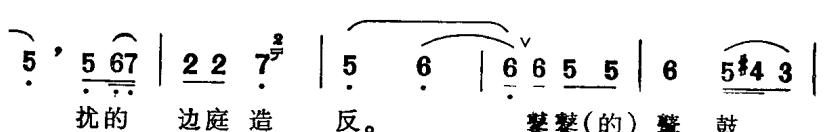
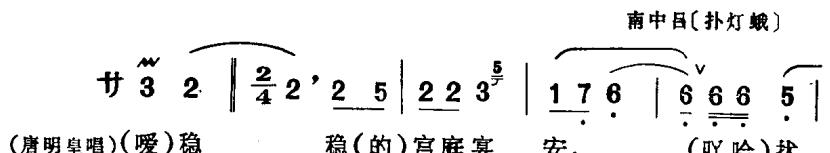
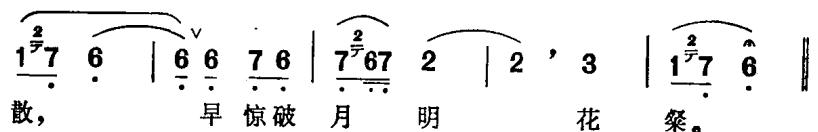
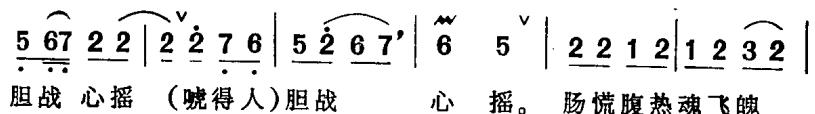
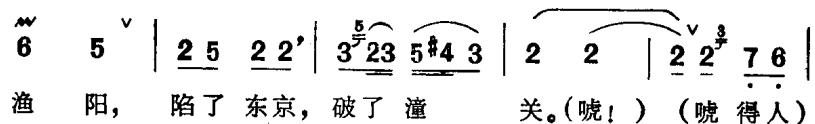
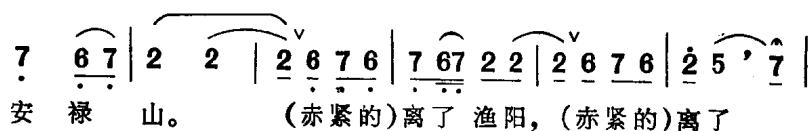
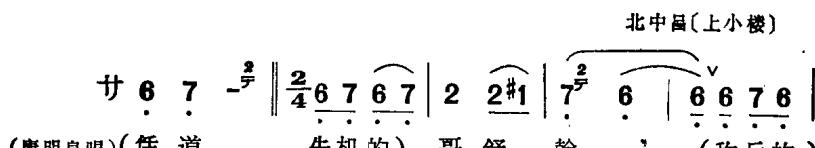
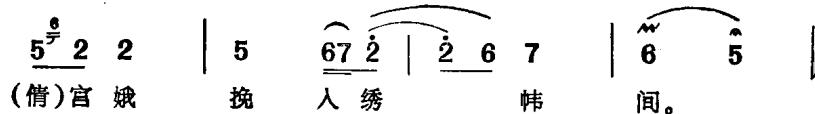
北中吕〔斗鹌鹑〕

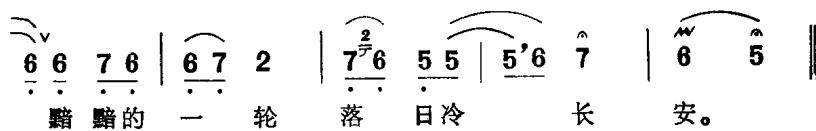
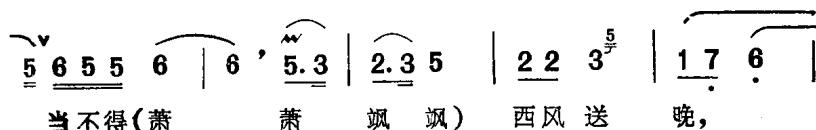
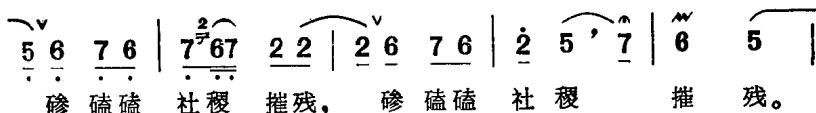
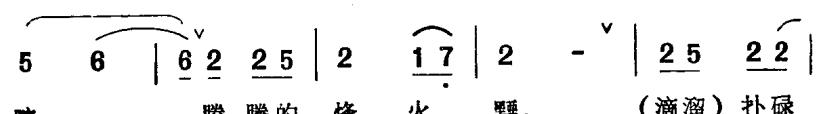




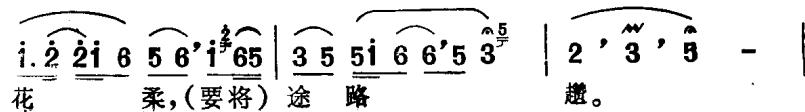
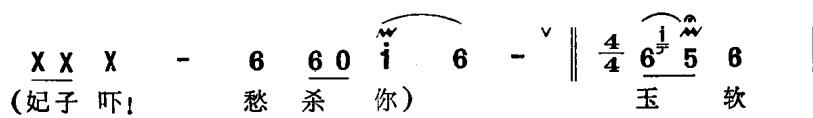
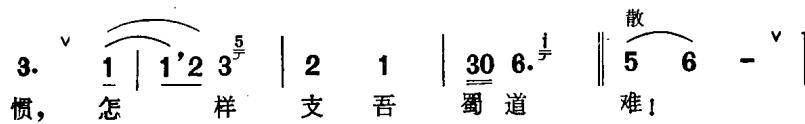
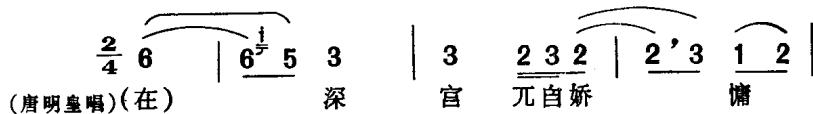
南中吕(扑灯蛾)







(尾声)



(六) 长生殿·埋玉

南南吕(金钱花)

(众羽林军干念) $\frac{1}{4}$ 拥旄 | 仗钺 | 前 | 驱, | 前 | 驱, | 羽林 |

拥卫 | 盍 | 舛, | 盍 | 舛。 | 恹恹 | 避贼 | 就征 | 途。

人跋 | 涉, | 路崎 | 峨。 | 知何 | 日, | 到成 | 都。

人跋 | 涉, | 路崎 | 峨。 | 知何 | 日, | 到成 | 都。

南中吕(粉孩儿)D调(小工调)

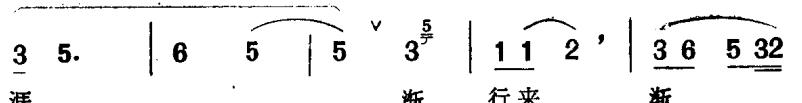
廿 6 6 6' i² 6 5 6 -' 5 5⁶ 3 2

(宫娥、高力士、唐、杨同唱)(勿勿的)弃官闱 珠泪

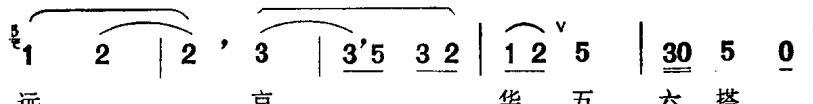
1 6' 1 2 || 2 4 2 v 2³ i | 6 6 5 | 3 6 5 3 | 6' 6 5 3 |
洒, 叹 清清 冷 冷

i² 16 5 3 | 2 3 2 | 2 3 | 3 5 3 2 | 5⁶ 3 | 2. v i² |
半 张 奢 驾, (望)

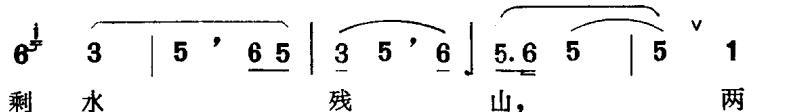
6. 5 i | i' 2 i 6 5 | 3 5' | 6. 2 i | 6 6 0 | i. i 6 5 |
成 都 只 在 天 一



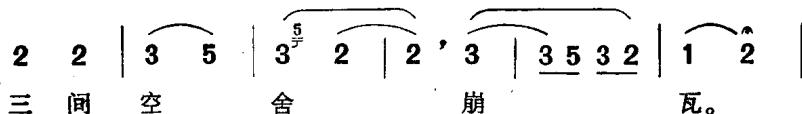
涯。渐 行 来 渐



远 京 华， 五 六 搭

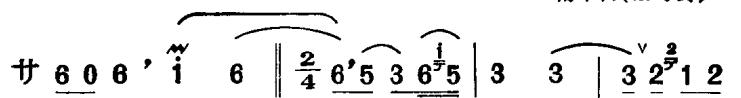


剩 水 残 山， 两

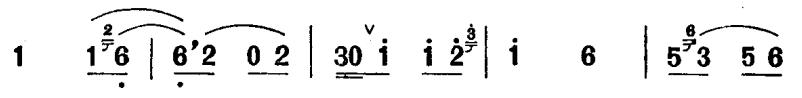


三 间 空 舍 崩 瓦。

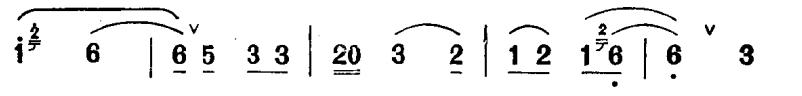
南中吕(红芍药)



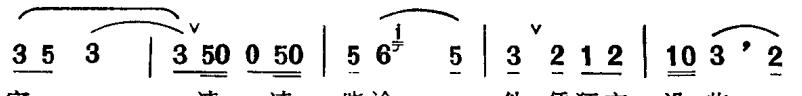
(唐明皇唱) 国 忠 纵 有 罪 当 加 现 如今



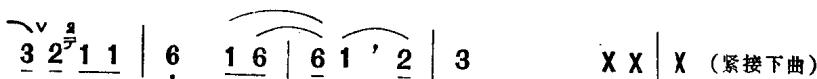
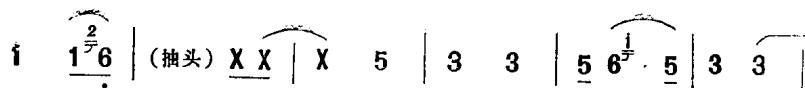
已 被 劫 杀。妃 子 在 深 宫 自 随



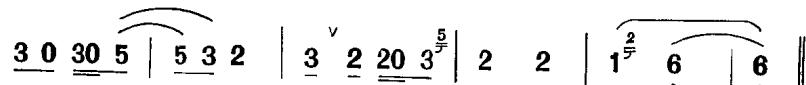
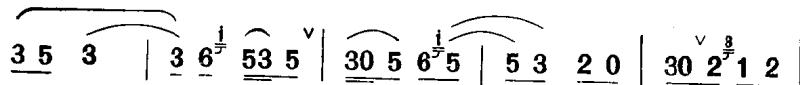
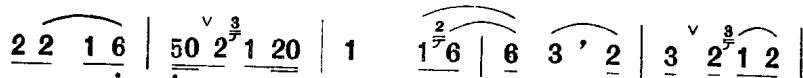
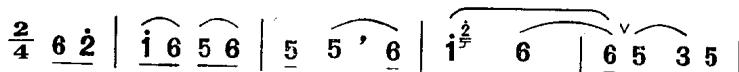
驾， 又 何 干 六 军 疑 讶。 卿



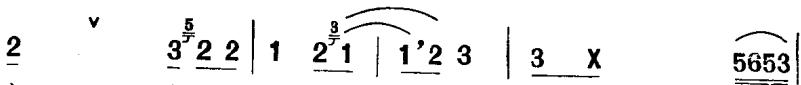
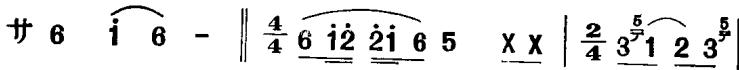
家， 速 速 晓 榆 他， 凭 狂 言 没 些

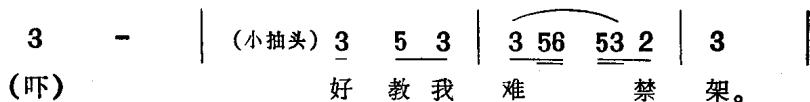
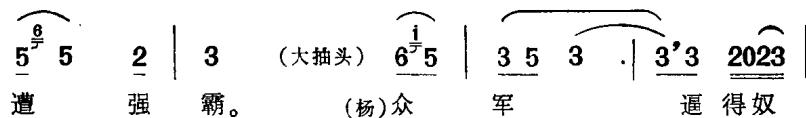
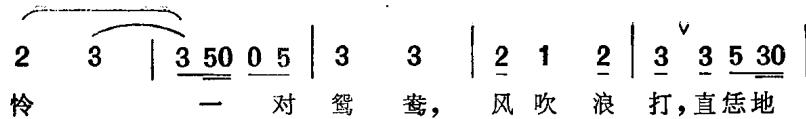


南中吕(要孩儿)

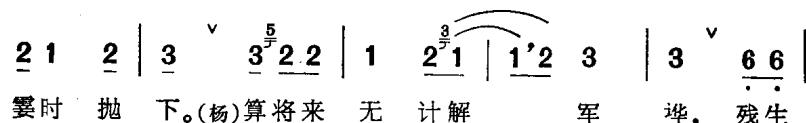
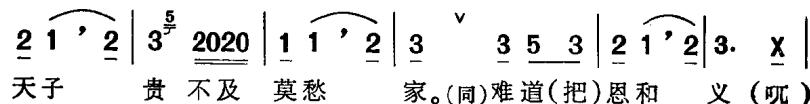
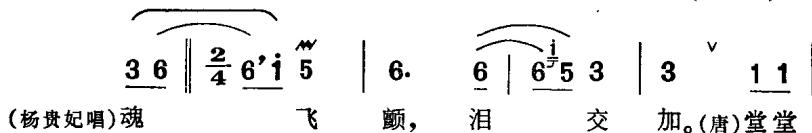


南中吕(会河阳)

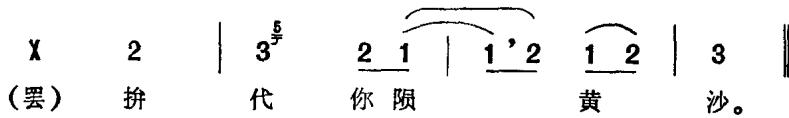
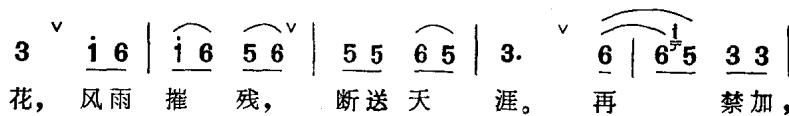
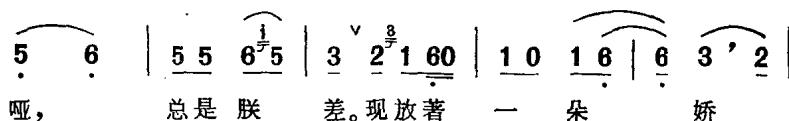




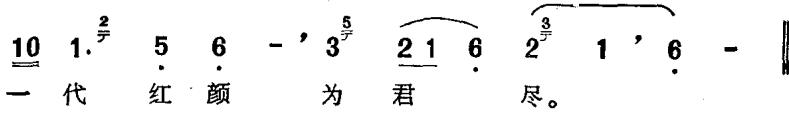
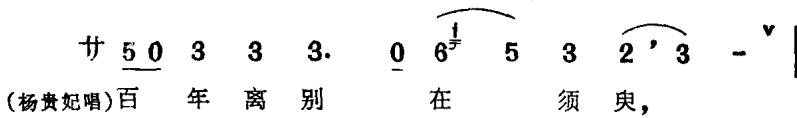
南中吕(缕缕金)



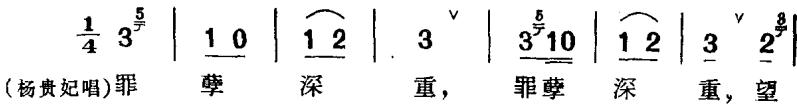
南中吕(摊波地锦花)

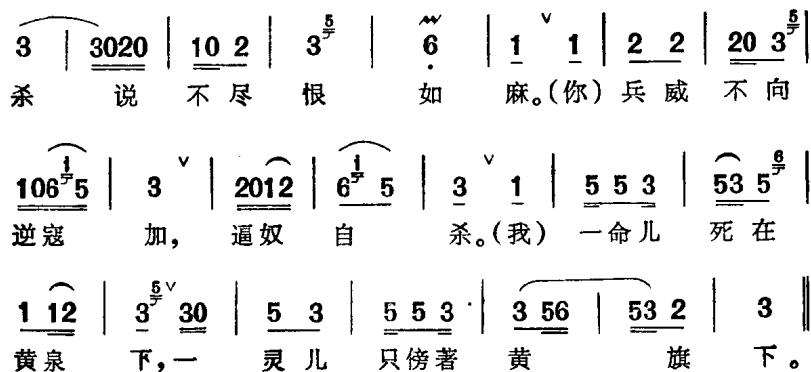


南南吕引(哭相思)

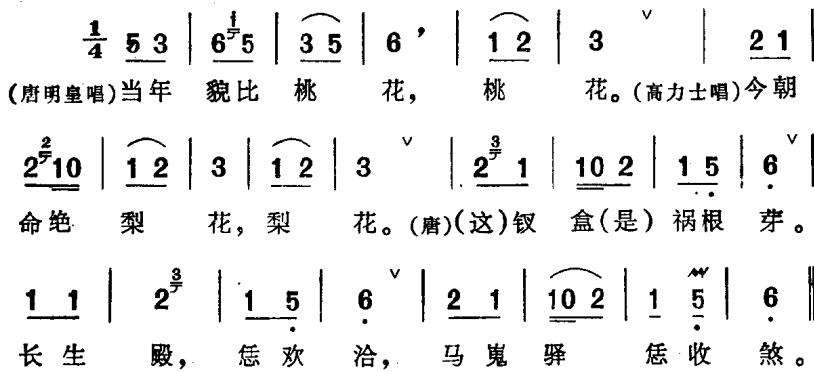


南中吕(越愁好)





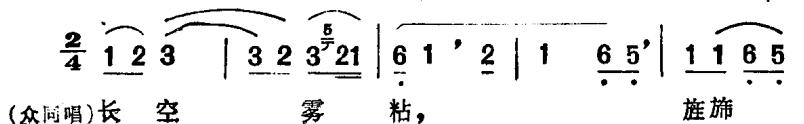
南中吕(红绣鞋)

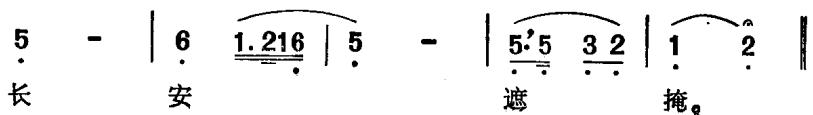
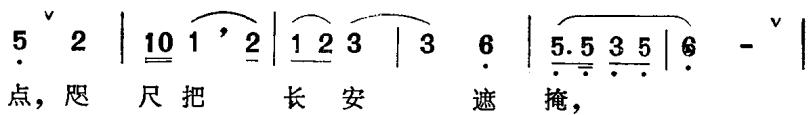
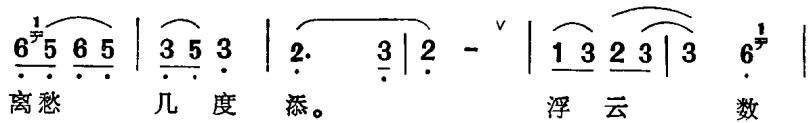
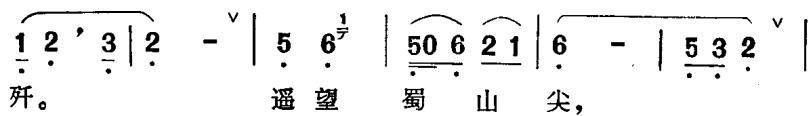
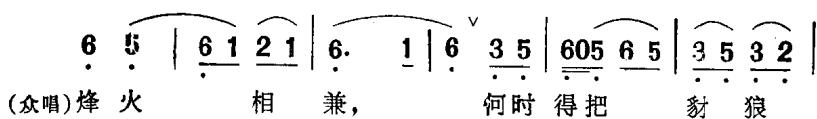
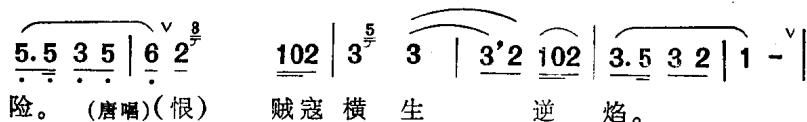
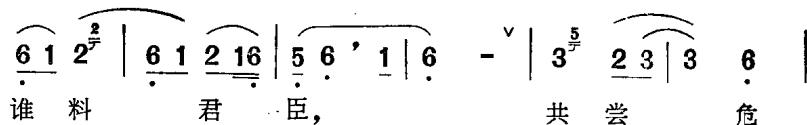
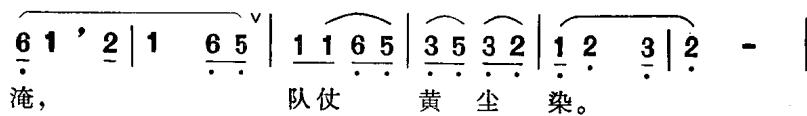
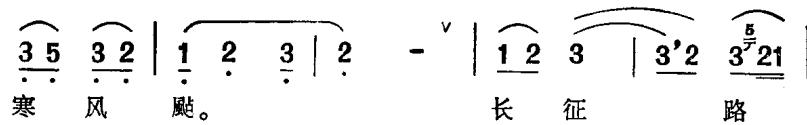


(尾声)



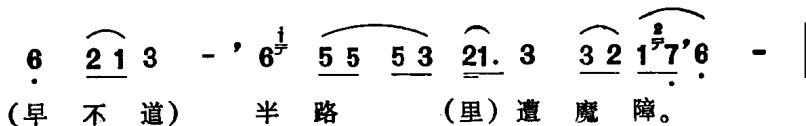
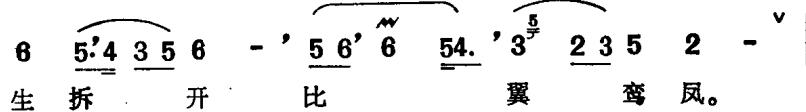
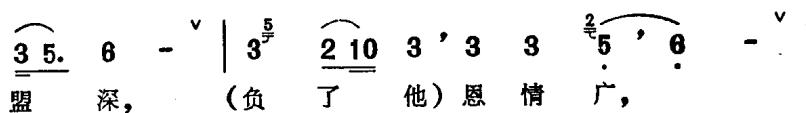
仙吕入双调(朝元令) A调(乙字调)



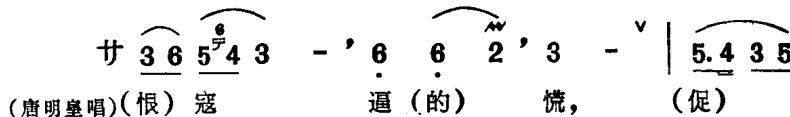


(七) 长生殿·哭像

北正宫(端正好)D调(小工调)



北正宫(滚绣球)



5 6 i 7 6 5 6 6 54. 3 2 3 5 2 - ^ | 2 1 3 3 - |
出 延 秋(便)沸 沸 扬 扬。 (甫 伤 心)

2 3 6 2 3 - ^ | 2 3 6 i 2 - ' 5 6 5 4 35. 6 - |
第 一 程, (到 马 寽) 驿 舍 旁。

2 3 5 4 3, 6 5 4 3, 2 2 6, 6 2 2 6 6, 2 3 - ^ |
(猛 地 里 爆 雷 般) 齐 呐 起 一 声 (的) 喊 响,

6 7 6, 5 6 i 7 6, 2 3 i 7 6, 6 6 54. 3 2 3 5 2 - ^ |
(早 则 见 铁 桶 似) 密 围 住 四 下 里 刀 枪。

2 1 3 3, 6 6 5 6 7 6, 2 1 3 3 5 i. 6 6 5 6 3 2 3 - ^ |
(恶 嗤 嗤 单 施 逞 著 他) 领 军 元 帅 威 能 大,

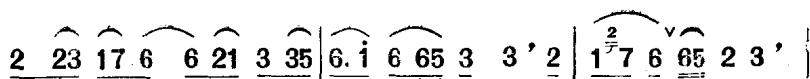
2 1 3 3, 3 2 2 3 5 4 3, 5 4 6 6 6 5 3 3.
(眼 睁 睁 只 逼 捜 的 倦) 失 势 的 官 家

X 2 3 1 7 6 1 2 5 6 - ' 6 5 - ||
(呴) 气 不 长, (落 可 便) 手 脚 慌 张。

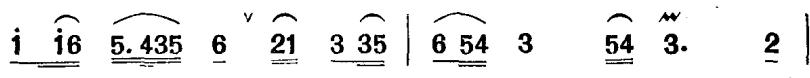
北正宫〔叨叨令〕

廿 6 7 6 - ' i i 2 - ' 5 4 35. 6 - ||
(唐明皇唱) 不 催 (他) 车 (儿) 马 儿,

4 6 v 2 23 54 3 5 | 6 i 6 65 21 3 2 | 1 7 6 2 1 7 6 |
(一 谜 价) 延 (延) 挨 (挨 的) 望; (硬) 执 着



言(儿)语(儿), (一 会里)喧 (喧) 腾(腾 的)谤; (更)排些



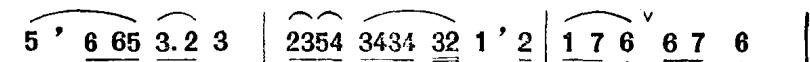
戈(儿) 戟 (儿)(一 哄中) 重 (重) 叠 (叠 的)



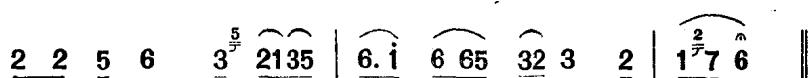
上; 生 逼 (个)身(儿)命(儿)(一 瞬时)惊 (惊) 惶(惶 的)



丧。 (兀的 不) 痛 杀 人 也么 哥,

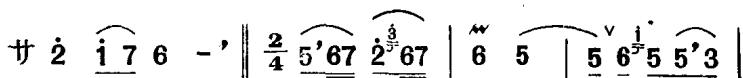


(兀 的 不) 苦 杀 人 也么 哥, 闪得(我)

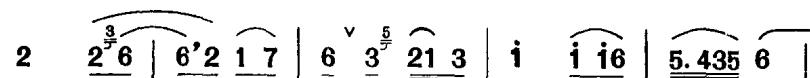


形(儿)影(儿), (这 一个) 孤 (孤) 凄(凄 的) 样。

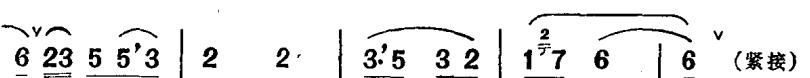
北正宫(脱布衫)



(唐明皇唱)羞 杀 咱 掩 面 悲 伤, 救 不 得

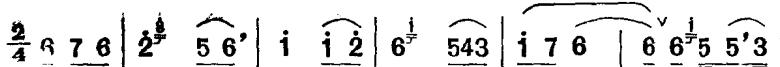


月 貌 花 庞。是 寡 人 全 无 主 张,

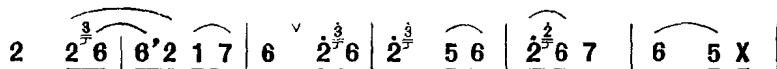


不 合 呵 将 他 轻 放。 (紧接)

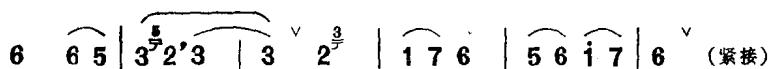
北正宫(小梁州)



(我当时)若肯将身去抵挡, (未必他)

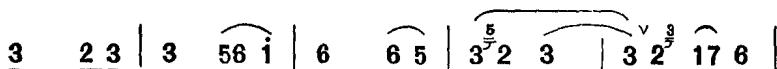


直犯君王,纵然犯了又何妨, (吼)

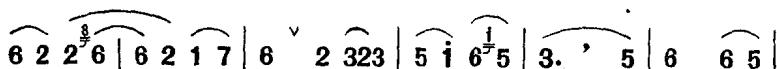


泉台上, (倒)博得永成双。

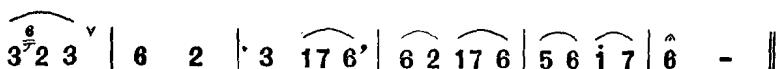
(么篇)



我如今独自虽无恙, 问余生

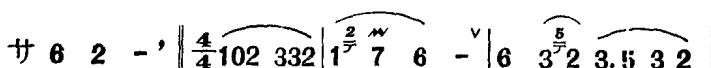


有甚风光! (只落得)泪万行, 愁千

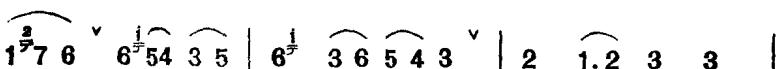


状! 人间天上, 此恨怎能偿。

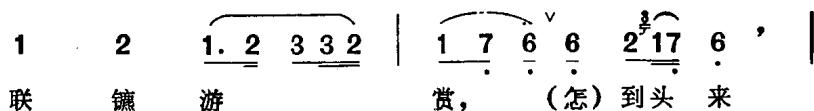
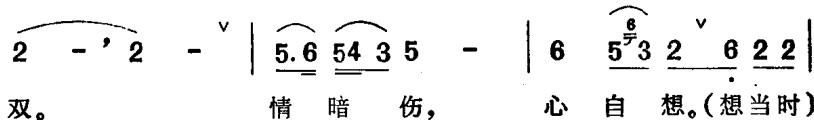
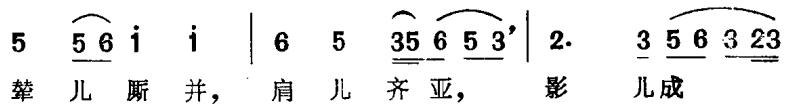
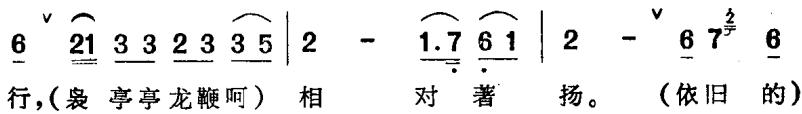
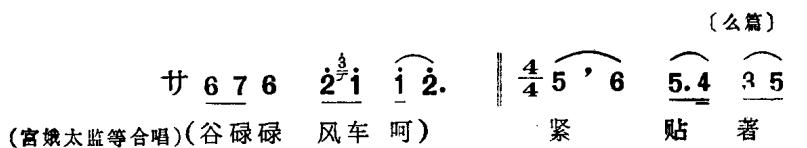
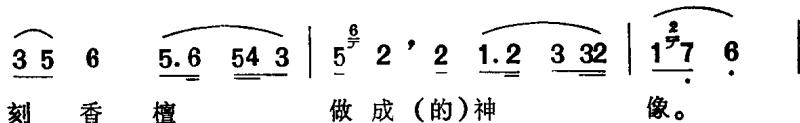
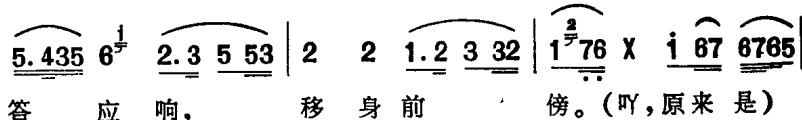
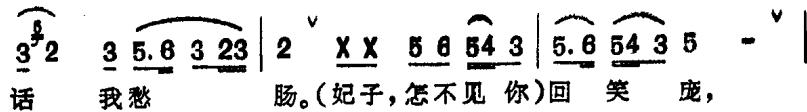
北中吕(上小楼)

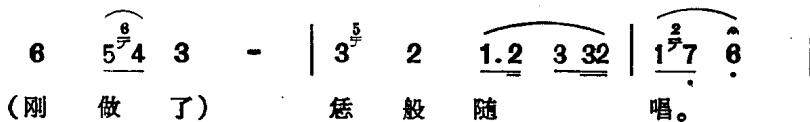


(唐明皇唱)别离一向, 忽看娇

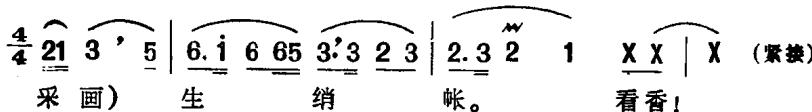
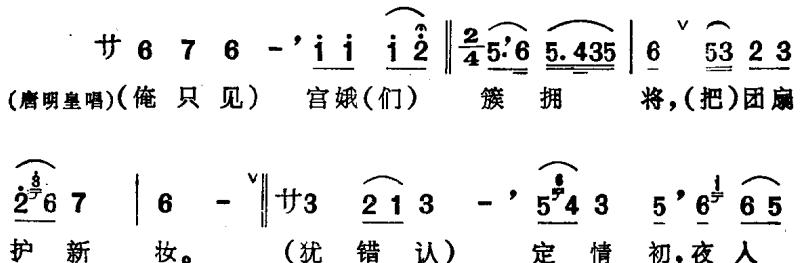


样。 (待与你)叙我冤情, 说我惊魂,

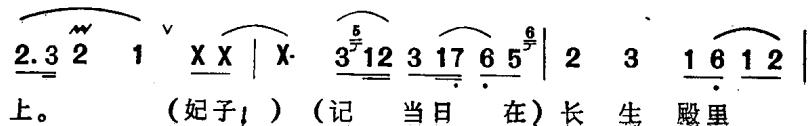
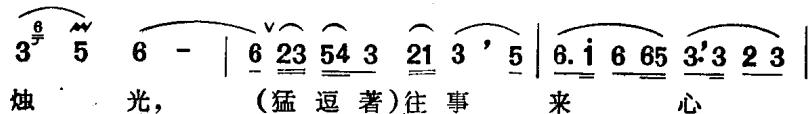
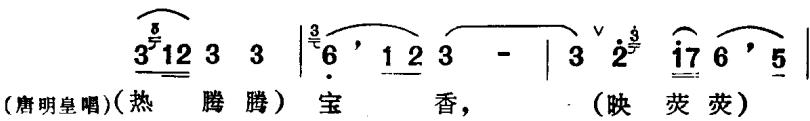


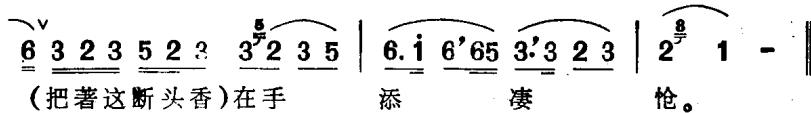
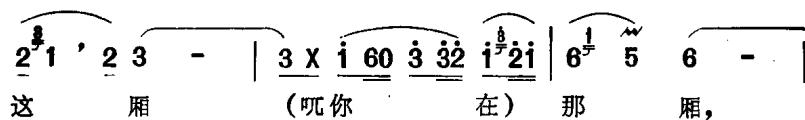
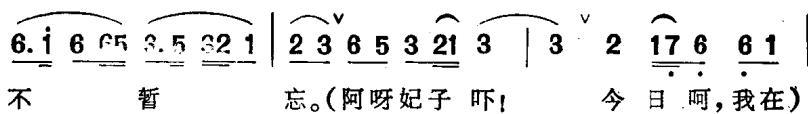
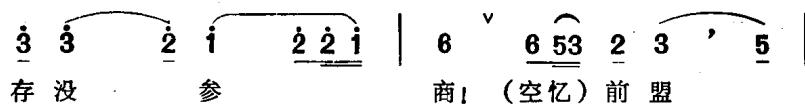
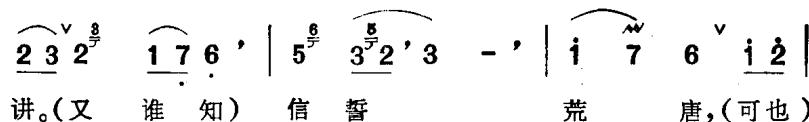
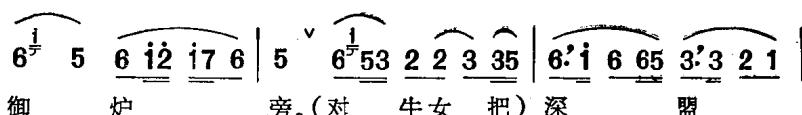


北中吕(快活三)

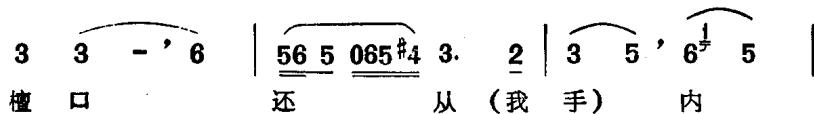
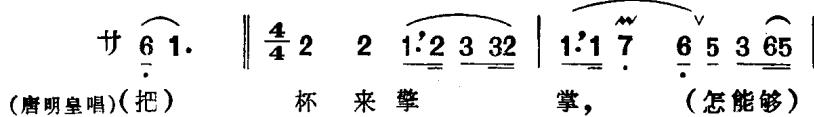


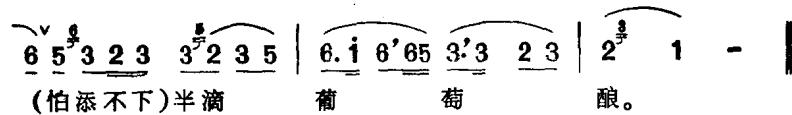
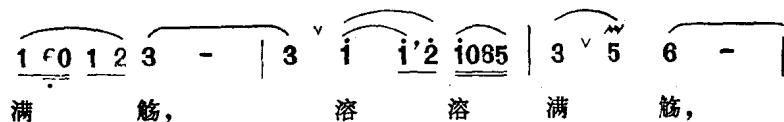
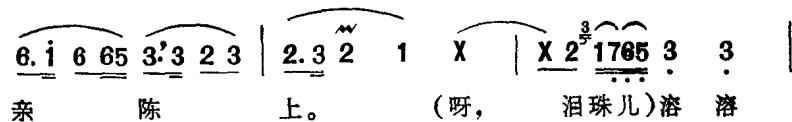
北中吕(朝天子)



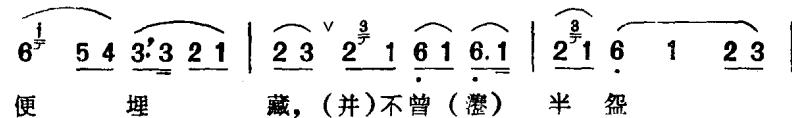
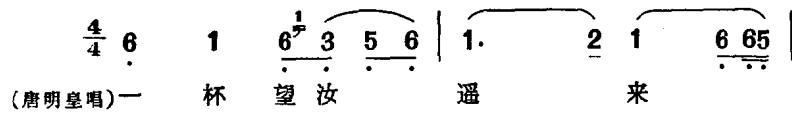


北中吕(四边静)

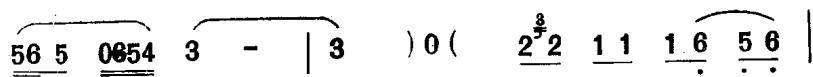




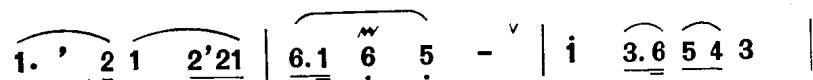
北黄钟〔耍孩儿〕●



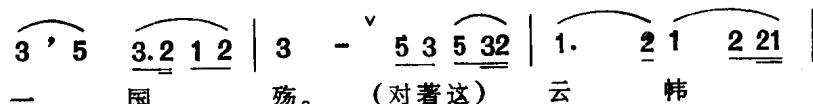
● 北(耍孩儿)原属北般涉调,《九宫大成南北词宫谱》收入北黄钟。此曲一般演唱皆略去,今依吴秀松老先生传谱录此。



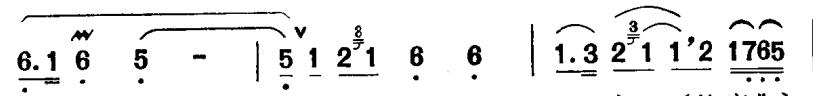
凉 漆。 (今日呵!) (恨不) 诛他 肆逆



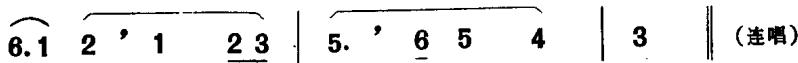
三 军 众, 祭 汝 含 酸



一 国 殇。 (对著这) 云 韦

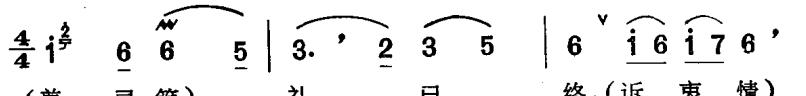


像, (空落得) 仪 容 如 在, (越痛你)



魂 魄 飞 扬。

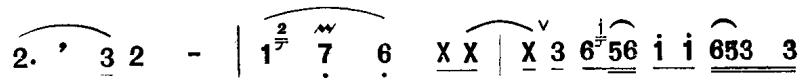
(四煞)



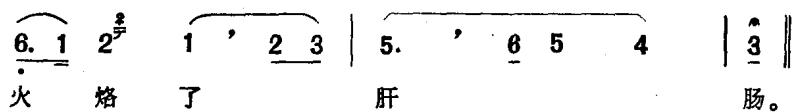
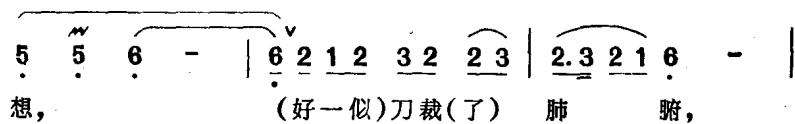
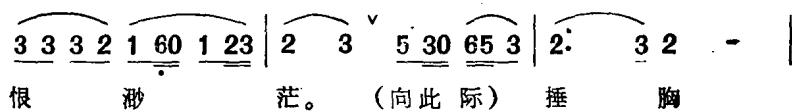
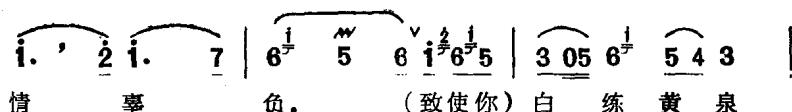
(奠 灵 篷) 礼 已 终, (诉 衷 情)



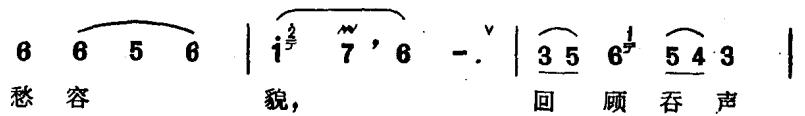
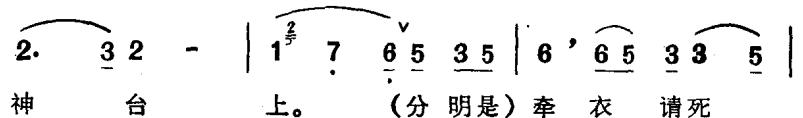
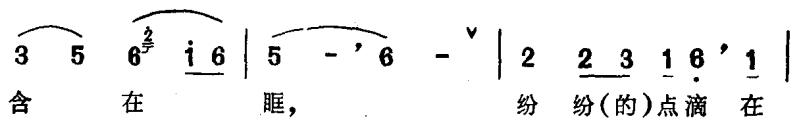
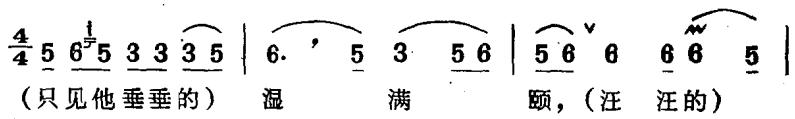
话 正 长。 (你) 娇 波 不 动, (可 见 我)

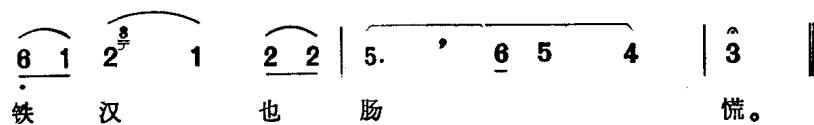
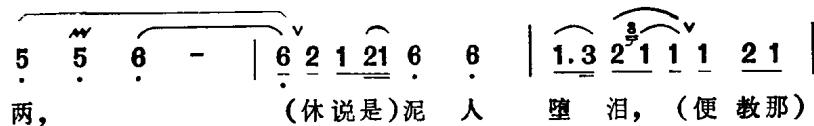
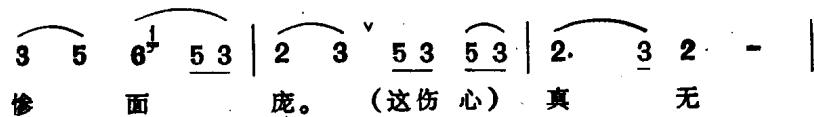


愁 模 样? (妃子!) (只 为 我) 金 钗 钏 盒 (把)

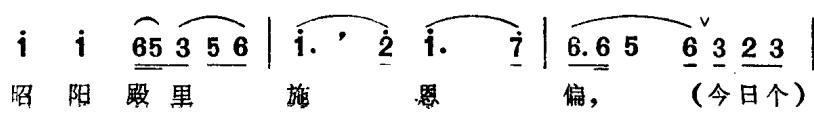
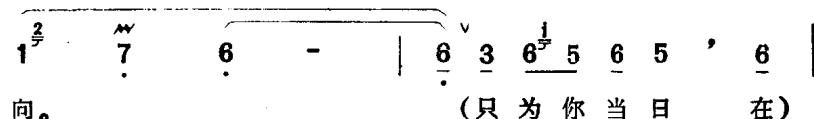
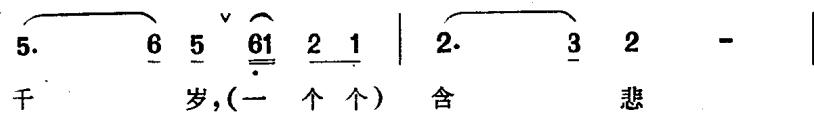
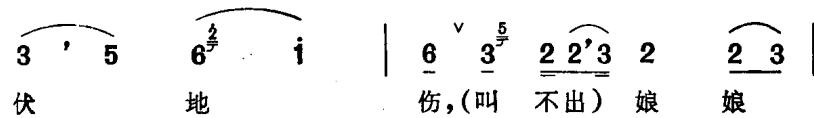
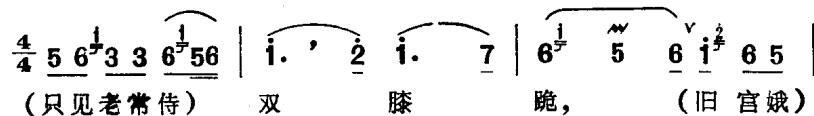


(三煞)





(二煞)



2 2 3 5 5 | 3 5 8¹ 6 5 3 | 2 - 3 - v
 锦水祠中遗爱长。

2 - 2 - | 1² 7' 6 - | 6 2 3⁵ 2' 3 3 2 |
 悲风荡, (肠断杀) 数声

1.3 2 1 6 - v | 2³ 1 - , 2 3 | 5. 6 5 4 | 3 - ||
 杜宇, 半壁斜阳。

(煞尾)
 廿 6 i i 2., 6¹ 5. 4 3 5 6 - v | 2. 3 5 4 3. X
 (出新祠) 泪未收, (转行宫, 呱)

2³ 1. 7 6 1 2 - v | 6¹ 5 4 3 - , 6¹ 2 3' 5 5 53.
 痛怎忘? 对残霞落日

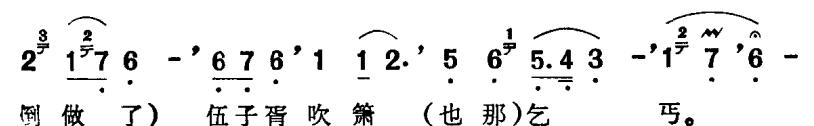
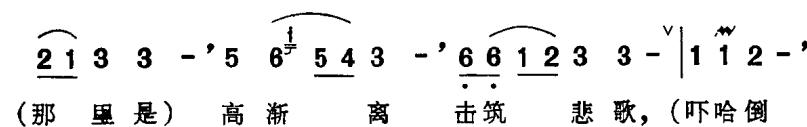
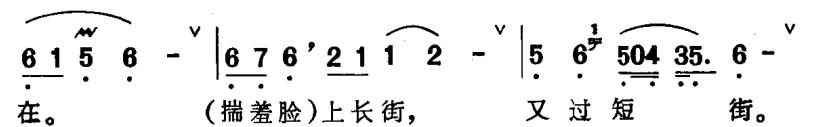
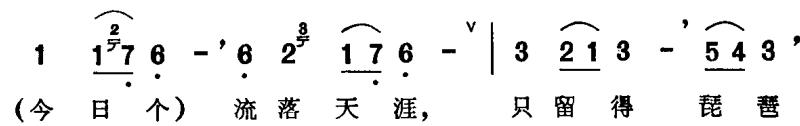
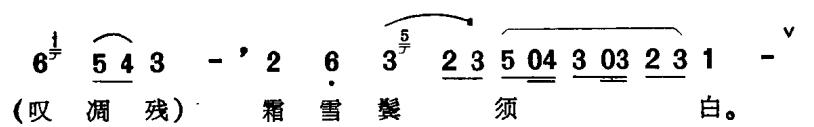
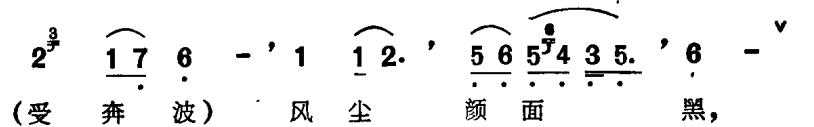
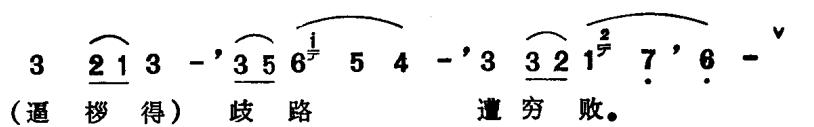
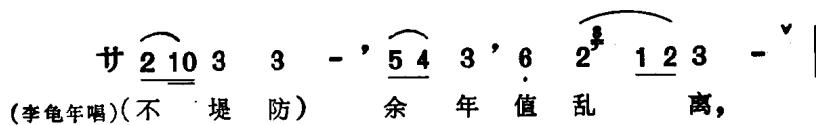
2 2 1² 7 6 - v |) 0 (6 5 4
 空凝望! 妃子, 寡人今夜呵! (把哭)

6 2³ 6 i i 2 - v | 5 6 2³ i 7 6 '
 不尽的衷情, (和你梦儿里)

2³ 6¹ 5 4 3 , 5 5 5 4. ' 6 - ||
 再细讲。

(八) 长生殿·弹词

北南吕(一枝花)C调(属字词)



北正宫(九转货郎儿)(第一转)C调(尺字调)

(货郎儿)

廿 3⁵ 2 1 3 - , 5 4 3 , 3⁵ 1² 7 6 - |

(李龟年唱)唱 不 尽 兴 亡 梦 幻,

2 6 2. 3' 1 1 2. , 5 6 5⁹ 4 3 - | 6 7 6' 1 1 2. ,

弹 不 尽 悲 伤 感 叹, (抵多少)凄 凉

3 1 3 , 6 5 6 5 - | 3 2 1 3 - , 2 3 5 0 4 3 0 3 2 3 2 - |

满 眼 对 江 山。 (俺 只 待 拨 繁 絃,)

7 7 6 5 4 3 - | 3 2 3 , 2 0 3 5 0 4 3 0 3 2 3 2 - |

传 幽 怨, (翻别调)写 愁 烦,

5 1. 6 7 6 5 3 - , 1 2 3 1 2 3 3 - , 7 7 2 - ' 6 5 6 - |

慢 慢 的 把)天 宝 当 年 遗 事 弹。

(九转货郎儿)(第二转)

(货郎儿)

廿 2 1 3 3 5 - || 4/4 6 5 4 3 5 | 6. 5 3 2 ,

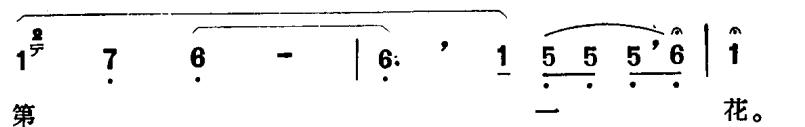
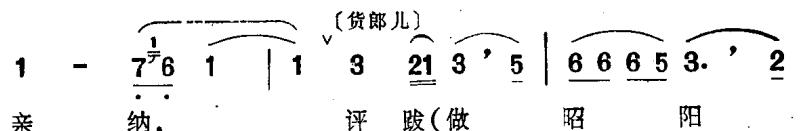
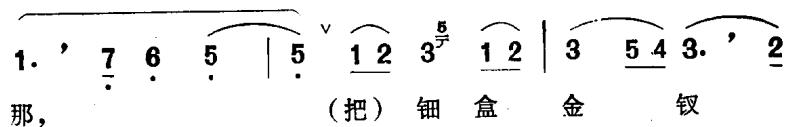
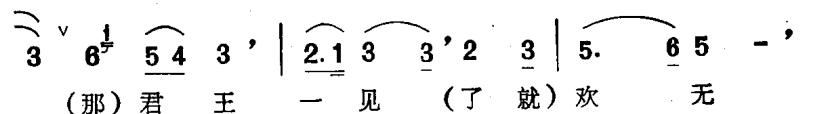
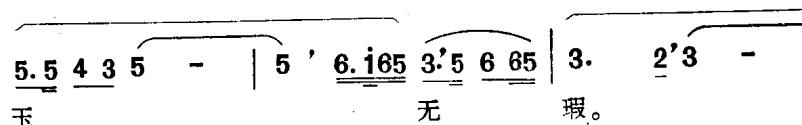
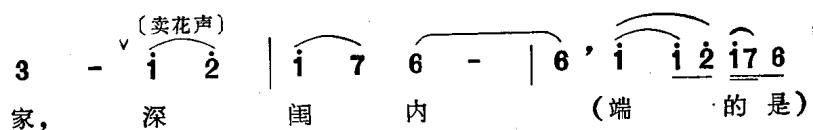
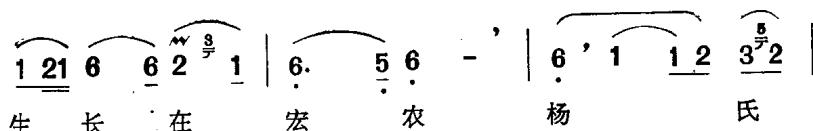
(李龟年唱)(想 当 初) 庆 皇 唐 太 平

3 - 6 5 6 6 | 5. 6 17 6 , 5 6 | 1. 2 1 , 6 6 5 |

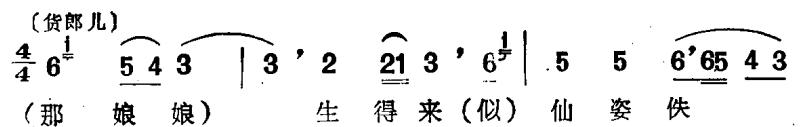
天 下, 访 丽 色 (把) 蛾 眉

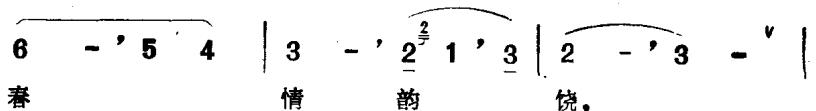
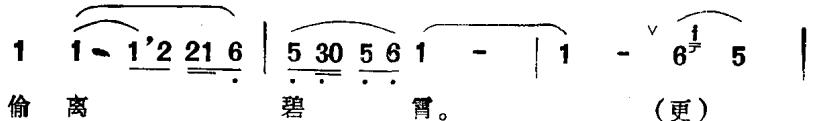
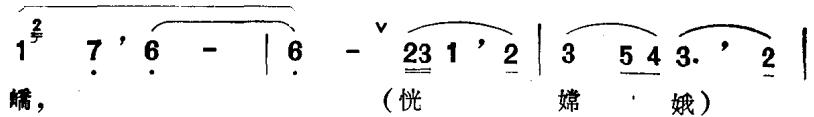
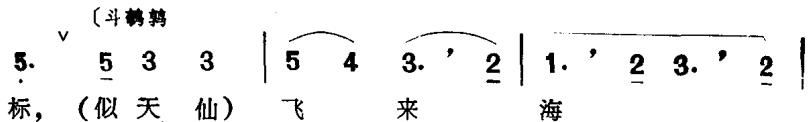
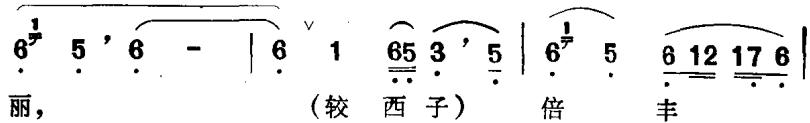
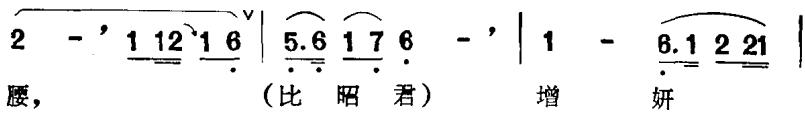
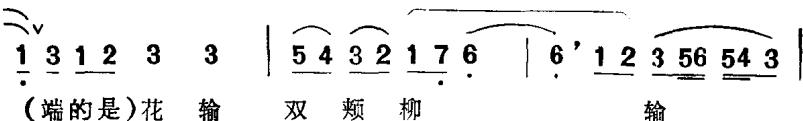
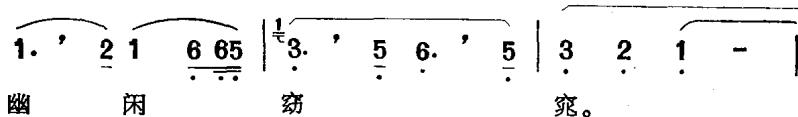
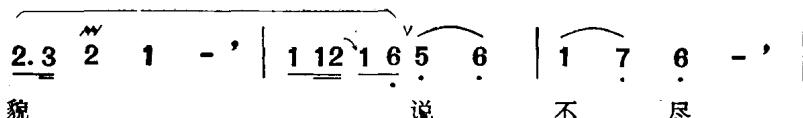
3. 5 2 1 | 6 2. 1 3 - | 3 6 1 7 6 ,

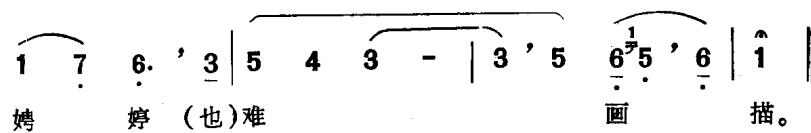
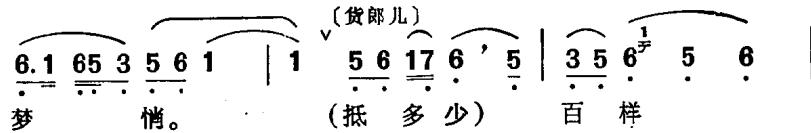
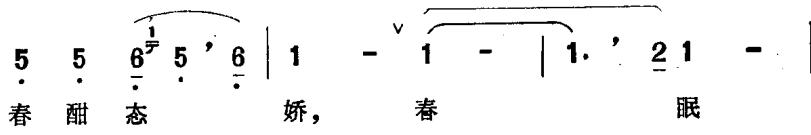
选 刷。 (有 佳 人)



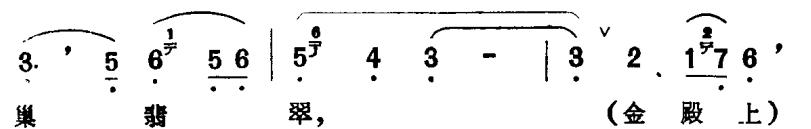
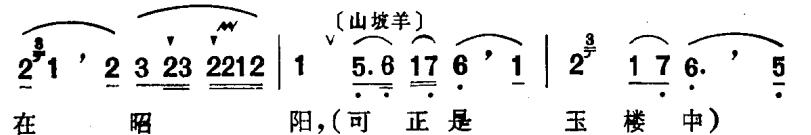
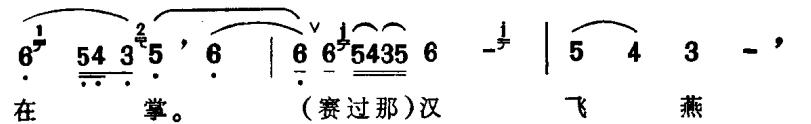
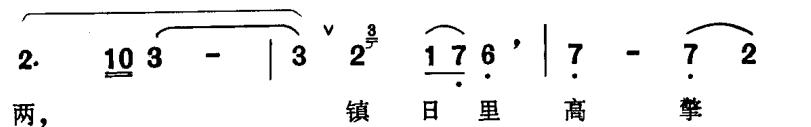
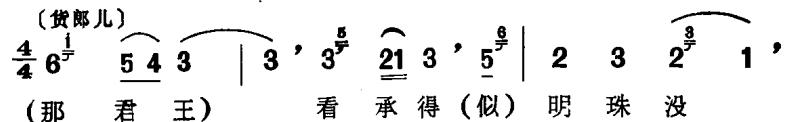
[九转货郎儿](第三转)







(九转货郎儿)(第四转)



6. 2 1 7 | 6 - 6 | 2 4 3 5 6 65 |
锁 (著) 鸳 鸯。 胜

3 5 6 5 | 3 2 1 | 1 2 1761 | 2 1 7 6 ,
偎 昼 傍, (直 弄 得 那 官 家)

7 7 0706 | 5 6 7 060 5 | 6 3 5 | 6 5 6 | 5 4 3 |
丢 不 得 舍 不 得 (那 半 刻) 心 儿 上。

6 1 2 3 1 7 | 6 6 | 6 54 3 | 3' 6 5 4 | 3 , 3. #432 |
守 住 情 场, 占 断 柔 乡,

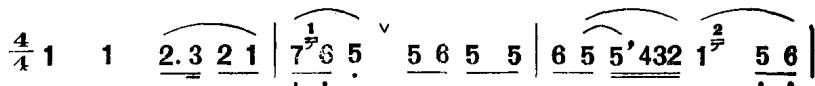
1 2 3 0302 | 1 2 3 0102 | 6. 5 3 ' | 3 #321 1 2 | 3 2 |
(美 甘 甘) 写 不 了 风 流 帐。

2 17 6 5 | 6 3 5 | 6 5 | 5 3 1 2 | 3 3 2 |
行 斯 并, 坐 一 双。 (端 的 是) 欢 依 爱

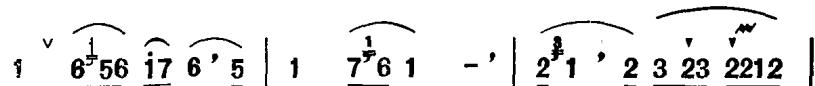
〔货郎儿〕 2 ' 3 | 3 6 7 6 | 6 2 17 6 | 7 7 7 ' 2 | 6 54 3 | 5 6 |
长, (博 得 个) 月 夜 花 朝 真 受 享。

(九转货郎儿)(第五转)

〔货郎儿〕 2 1 7 6 - ' 6 5 6 3 - ' 3 5 1 1 ' 5 0 6 - ,
(当 日 个 那 娘 娘) 在 荷 亭 (把)



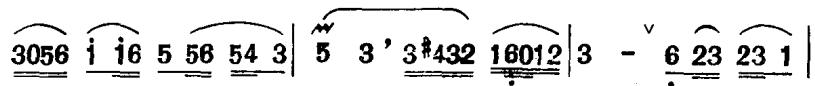
宫 商 细 按， 谱新声(将)霓裳 调



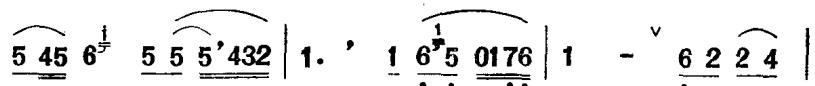
翻。 星 长(时) 亲 友 教 双



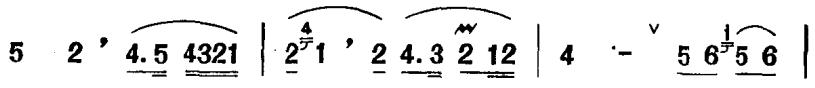
髻。 舒素手 拍 香 檀,(一 字 字 都)



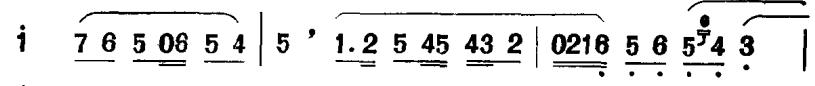
吐 自 朱唇 皓 齿 间。(恰便似)



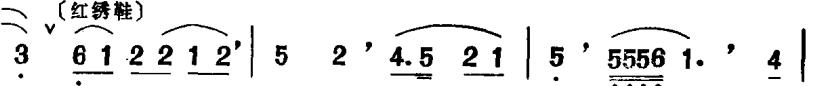
一 串 驸珠 声 和韵 闲, (恰便似)



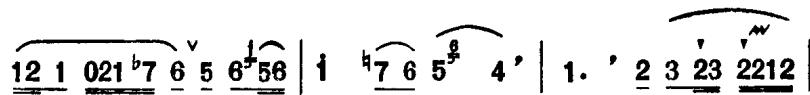
莺 与 燕 弄 关 关, (恰便似)



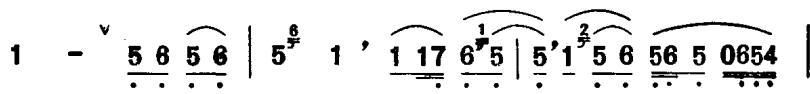
鸣 泉 花 底 流溪涧,



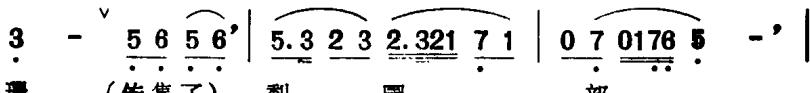
(恰 便似) 明 月 下 冷 冷 清



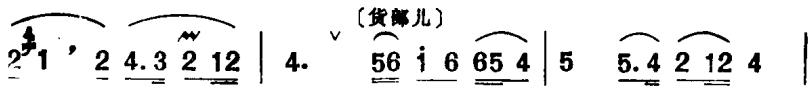
梵， (恰便似) 缘 岭 上 鹤 唤高



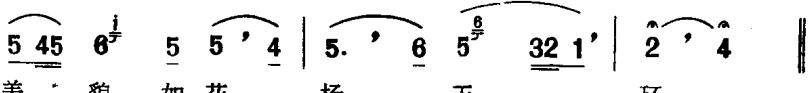
寒， (恰便似) 步 虚 仙 佩 夜 珊



珊。 (传集了) 梨 园 部

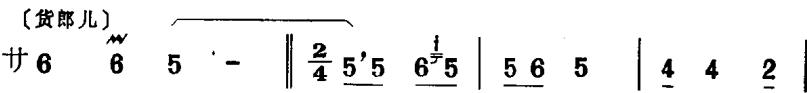


数 坊 班， (向 翠 盘 中 高 簇 拥 个)

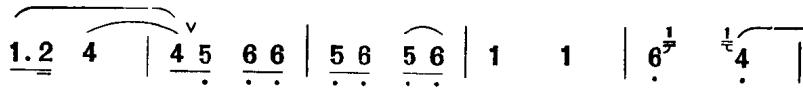


美 貌 如 花 杨 玉 环。

(九转货郎儿)(第六转)



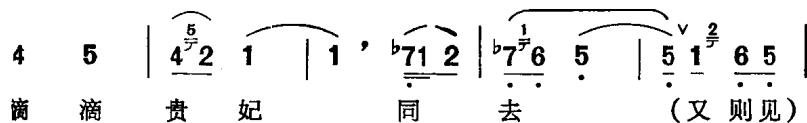
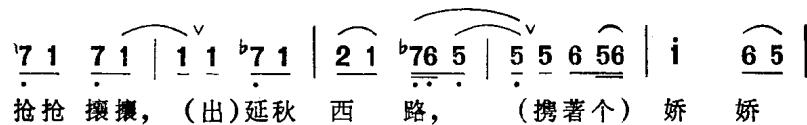
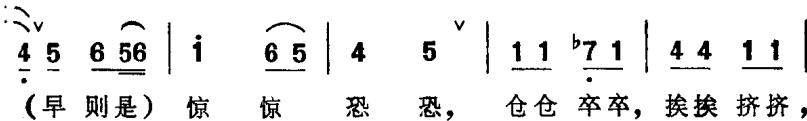
(吓 哈 恰 恰 正好) 喜 孜 孜 寫 裳 歌



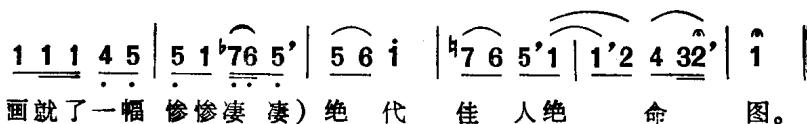
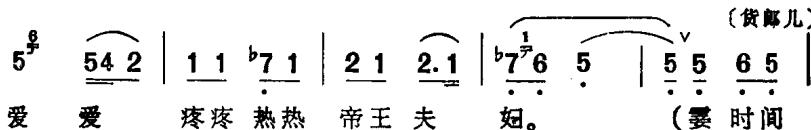
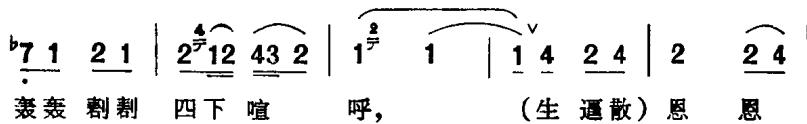
舞， (不 堤 防) 扑 通 通 渔 阳 战 鼓，



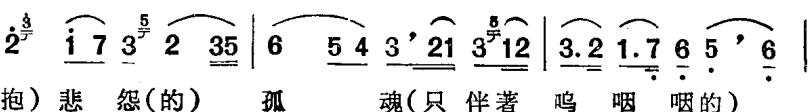
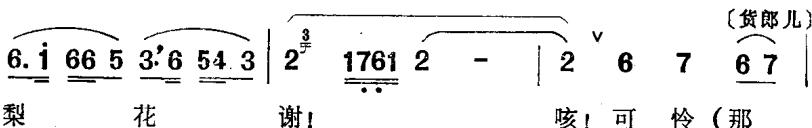
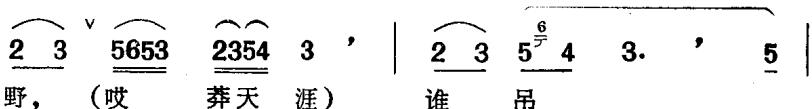
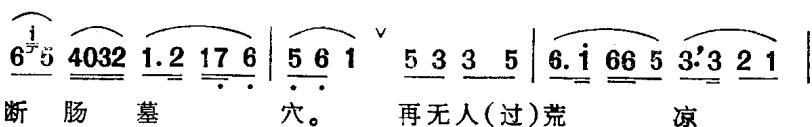
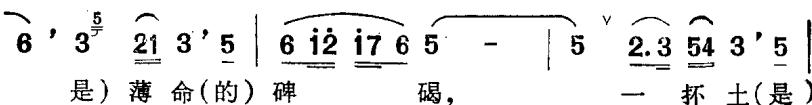
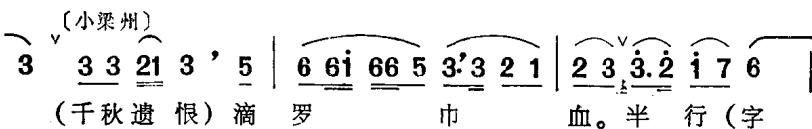
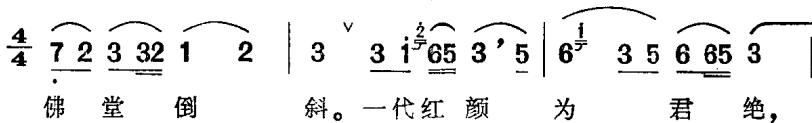
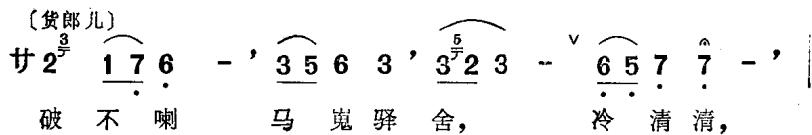
(划 地 垚) 荒 (荒) 急 (急) 纷 (纷) 乱 (乱) 奏 边

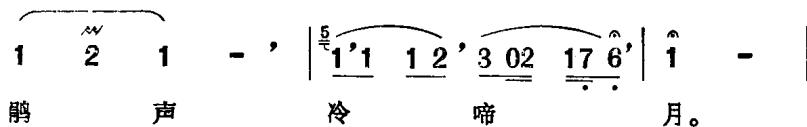


〔普天乐〕

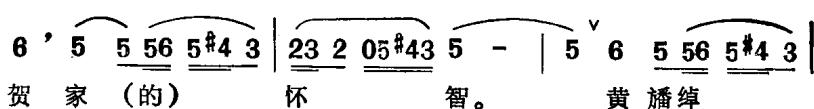
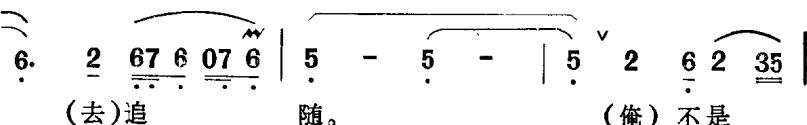
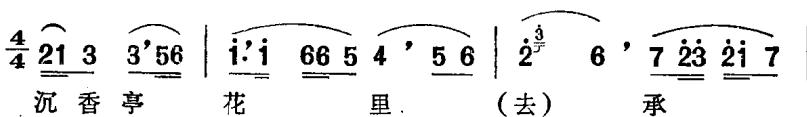
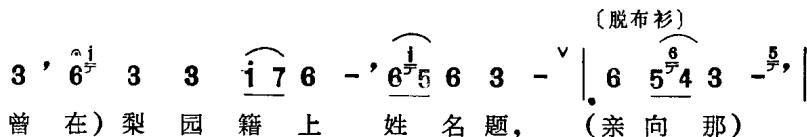
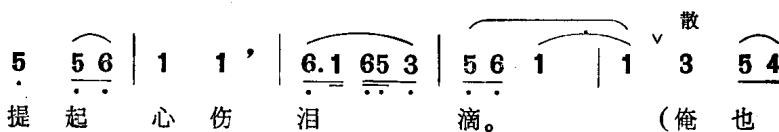


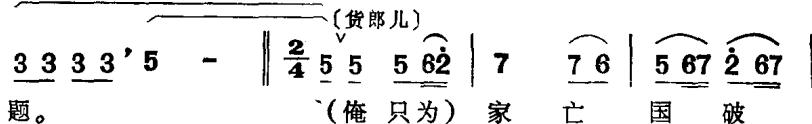
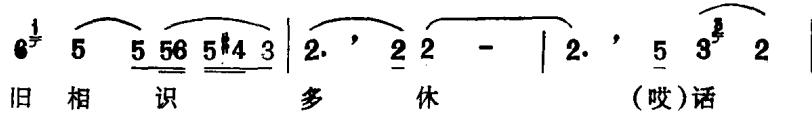
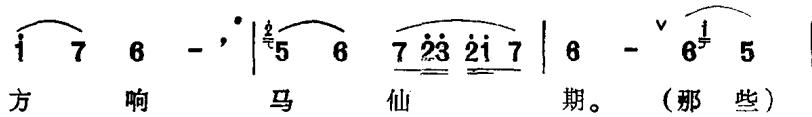
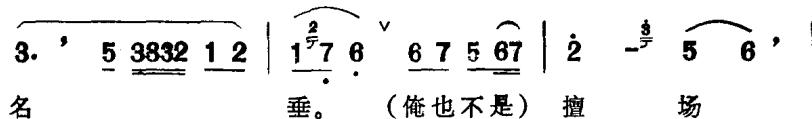
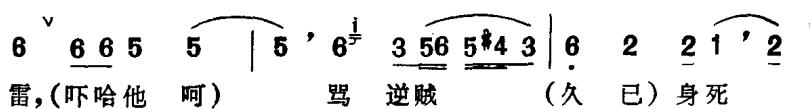
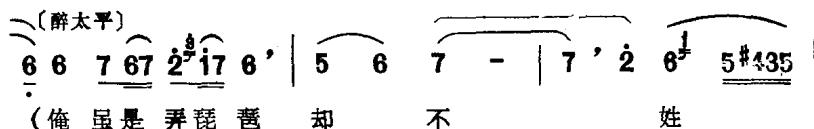
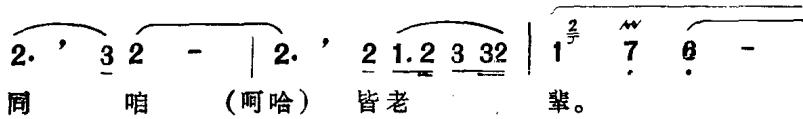
(九转货郎儿) (第七转) 转 **B** 调(上字调)

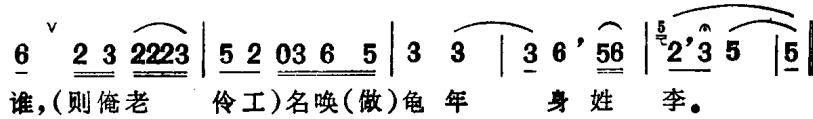




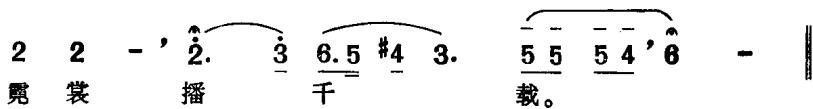
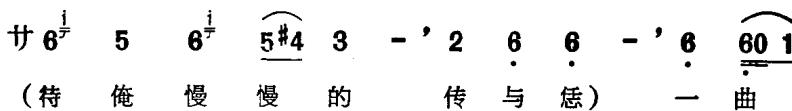
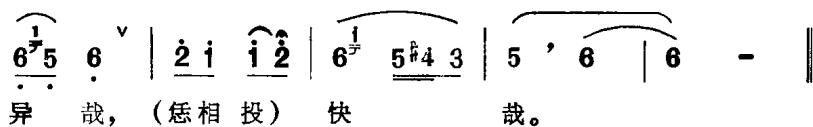
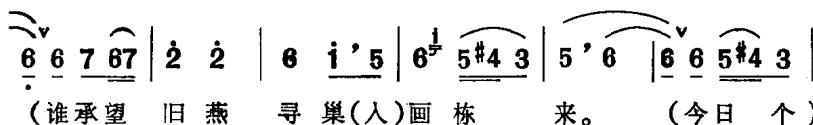
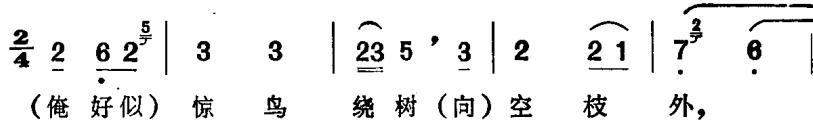
(九转货郎儿)(第九转)







(尾声)



(九) 风云会·访普

北正宫(端正好) C或**B**调(尺调或上调)



3 - , 5 6 i 7 6 - | 2 3 5 4 3 5 2. , 3 3 2 1 7 7 6 - |
的 水 晶 宫， 冷 透 入 鲛 绣 帐。

6 - 5 4 3 - , 2 6 2 3 5 4 3 3 2 3 3 - |
夜 深 沉 睡 不 稳 龙 床，

3 5 2 3 3 - , 2 6. 5 6 7. , 6 6' 6 5 6 3 5 2 3 - |
离 金 门 私 出 天 街 上，

6 5 5 5 3 2 1 2 , 3 3 2 1 7 , 6 - |
正 瑞 雪 空 中 降。

北正宫(滚绣球)

廿 3 3. , 2 1 2 1. 7 6 1 2 - | 6 i 2. 6' 5 6
(赵匡胤唱) 纷 纷 似蝶 翅 飞， 漫 漫 如 柳

5. 4 3 5 6 - | 2 3 5 4 3 - , 5 2 2 3 2 1 7 7 6 - |
絮 狂， 舞 冰 花 旋 风 儿 飘 飄。

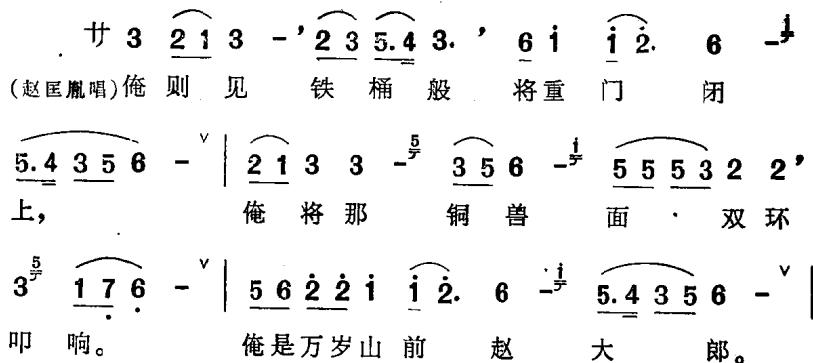
2 5 i 7 6' 6 5 6' 6 5 4 ' 3 2 3 5 2 - |
践 瑞 瑶 将 脚 步 儿 奔 忙，

2 1 3 3. - , 2 1 3 3 2 1 2 1 7 6 1 2 - |
俺 将 这 白 裳 衫 两 袖 遮，

6 i 1 2. 5 6 5. 4 3 5 6 - | 2 3 5 4 3 - , 2 3 5 2
把 乌 纱 小 帽 塘， 猛 回 头 将 凤 楼



北正宮〔倘秀才〕



6¹ 5 4 3 , 2 2 3 1 7 6 - | 2 1 3 3 , 5
料 中 无 客 伴。 恳 道 是 灯

6 - 3 2 3 2 - | 2 1 7 6 - ' 3 2 ' 3 5 -
下 看 文 章， 倦 特 来 听 讲。

北正宫(灵寿杖)

廿 6 2⁵ 1⁴ 7 6 -' 7 7 7 2. || 4/4 6¹ 543 2¹ 3 5 |

(赵匪胤唱)俺为甚么冲寒风 冒瑞雪

6. ' 7 6 543 | 6 2 3 3 2 1 3 5 | 6 56 5 4 3 - |

来 相 访，俺有些 机密 事

5' 5 4 5' 6 i 653 | 2 1 7' 6 . 5 | 6 - ' 6 - | 6 - 2 i 2 |

紧 待要 商 量。 力士

i i. ' 2 1 7 6 | 5 6 5' 4 3 5 6 | i 7777 6 - |

公 人 著 甚 么 忙，

6 2 3 5' 4 3 | 2. 1 3 23 5 5643 | i i. ' 2 1 7 6 |

恁 道 是 调 和 鼎 熊 三 公

5. 5 4 5 6 X X X' 2 3 3 2 3 3 2 3 3 5 |

府， 张 千！ 教寡人 那里去 寻 几 个

6 5 3 2 1 ' 2 | 3 5 4 3. ' 2 | 1² 7 6 - |

没 头 发 的 唐 三 藏？

6 5 6 2 1 2 1 7 6 | 5 6 1 7 6. ' i | 2 6 7 6 5 6 |

寡人待要 到 恳 跟 前 听 讲 一回

i 7 6 - | 6 5 6 5 56 543 | 2 3 5 4 3 - |

书， 恳 休 得 要 在 耳 边 稔

2.3 2³ 1 6 . 2 | 1 7 6 - | 6 6 7² 6 |
唤 点 茶 汤。 慊 是 个

7 7. , 7 2 | 5.4 3 5 6. i 65 3 | 1² 7 . 6 |
招 贤 的 宰 相。

北正宫(倘秀才)

廿 6 5⁶ 4 3 - ' 2 2³ 6 2 3 - | 2³ 6 i 2 . ,
(赵匡胤唱)卿 道 是 用 论 语, 治 朝 纲

5.4 3 5 6 - | x 0 2 10 3 3 - ' 6 - | 5 5 5 3
有 方, 呀! 却 原 来 半 部

2 2 3⁵ 1² 7 6 - | 6¹ 5 2 3 - ' 1 2 1.7 6 1 2 - |
山 河 在 上。 圣 道 如 天 不 可 量,

2 10 3 3 - | 2 3 5 4 3 1² 7 6 - |
可 见 那 谈 经 临 绛 帐,

2 10 3 3 - , 5 6 - | 2 3 5 2 - |
煞 强 如 开 宴 出 红 妆,

2 1² 7 6 - , 2 3 2³ 6 2 3 - |
听 说 罢 神 清 气 爽。

北正宫(滚绣球)

廿 6 7 6 - '6 i i 2. || 4/4 6.i 6 5 3 ' 5 6 |

(赵匡胤唱)俺 只 见 银 台 上 画 烛

i 7 7 7 6 - | 6 6 5 5 6 5 4 3 | 6 - 1 6 0 1 2 |

明， 金 炉 宝 篆

3 - '3 - | 3 5 6 i 7 6 ' | 5.5 4 5 6 - , |

香。 不 当 烦 老 兄

1. 2 1 7 6 1 2 - | 2 ' 1 2 3. 5 3 2 | 1 2 7 6 - |

自 树 著 佳 酿。

6 2 1 7 6 | 5.6 5 4 3 5 6 i , | 5 2 2 3 5.4 3 23 |

又 何 劳 嫂 嫂 亲 捧 著 露

2 6 7 2 6 | 7 7. 7 2 | 5 6 5.6 5 4 3 5 |

筋， 卿 道 是 糟 糊 妻 不 下

6 6 5 4 3 | 2 3 5 4 3 - | 2. 3 2 1 6 2 |

堂， 朕 想 著 贫 贱 交 不 可

3. 5 8 2 - | 2 6 6 1 2 | 6 6 6 1 2 - |

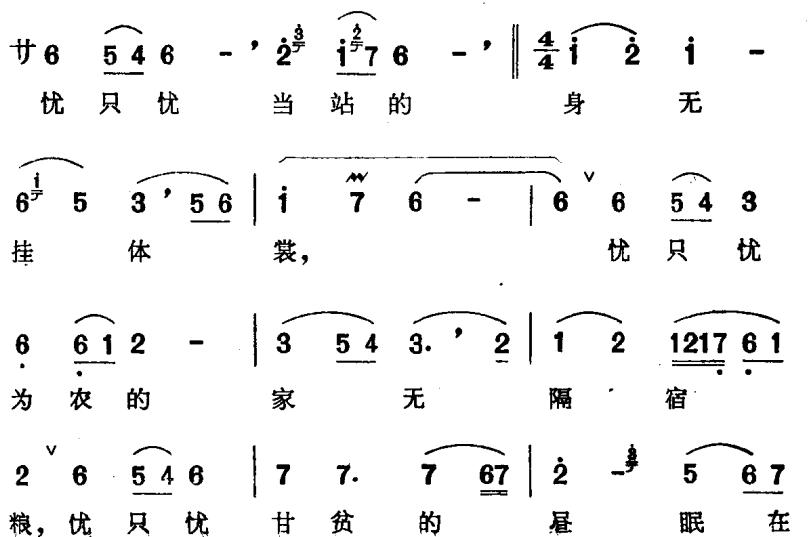
忘。 常 言 道 表 壮

2. 2 1. 2 3 2 | 1 7 6 1 2 | 1 7 6 - |

不 如 里 壮， 妻 若 贤



(么篇)



6 - 5 6 | 6 v 6 5 4 3 | 2. 3 5 4 3. ' 5 |
 深 巷， 忧 只 忧 读 书 的

6 - 3. 6 5 4 3 | 2 3 2 - | 2 v 3 2 1 3 |
 夜 坐 寒 窗， 忧 只 忧

1 1 2 3 - | 3 ' 6 5 3. 5 2 | 3 v 6 5 4 3 |
 号 寒 的 妻 怨 著 夫， 忧 只 忧

2 3 5 3 3. ' 2 | 1 2 1. 2 1 7 6 1 | 2 v 3 2 1 3 |
 啼 饥 的 子 唤 著 娘， 忧 只 忧

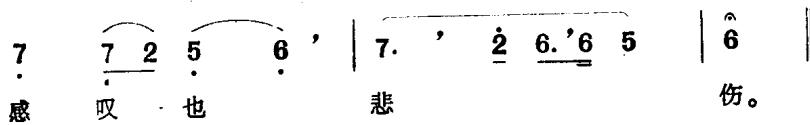
6 . 6 1 2. 2 | 6 6 6 1 2 - | 3 5 3. ' 2 |
 行 船 的 怕 一 江 风

1 7 ' 6 - | 6 v 6 5. 4 6 | 2. 5 1 7 6. 7 |
 浪， 忧 只 忧 驾 车 的 受

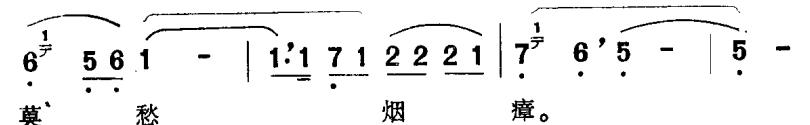
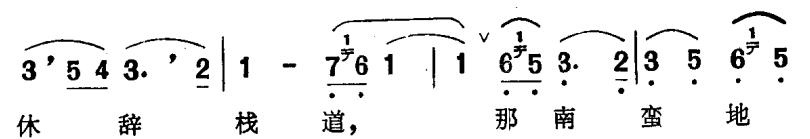
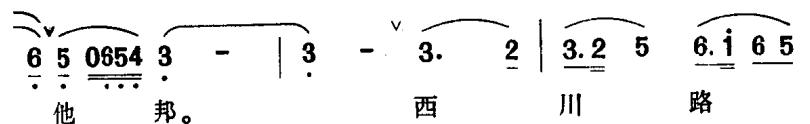
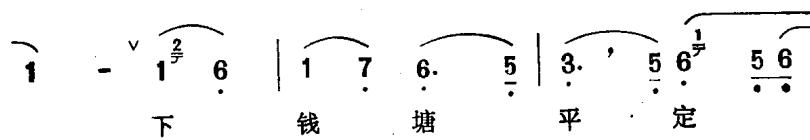
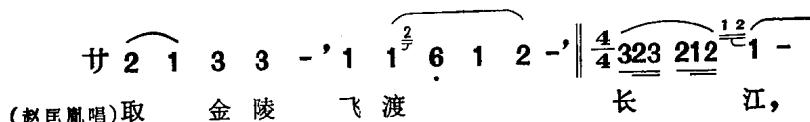
2 - 5 7 | 6 - 5 - | 5 6 5 4 6 |
 万 里 风 霜， 忧 只 忧

1 6 5 3 6 5 | 3 3 ' 3 5 | 6 6 5 4 3 |
 布 衣 贫士 无 活 计， 忧 只 忧

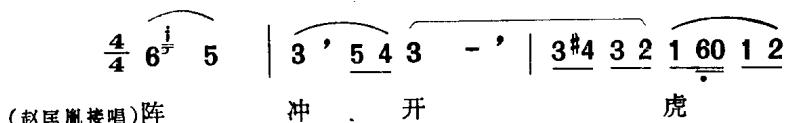
2 3 5 4 3 3 2 | 1 2 1. 2 1 7 6 1 | 2 v 2 1 7 6 |
 铁 甲 将军 守 战 场， 提 起 来

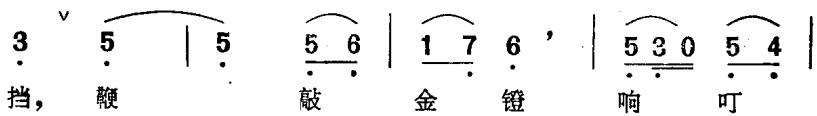
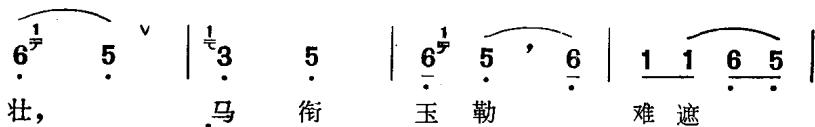
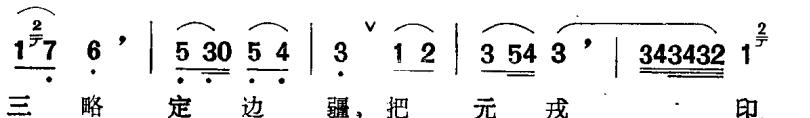


北正宫(脱布衫) F调或 E调(六调或凡调)

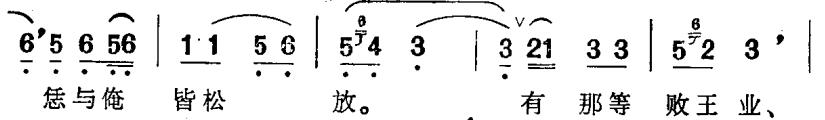
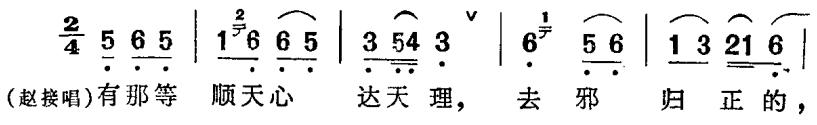


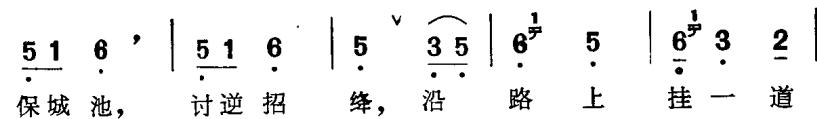
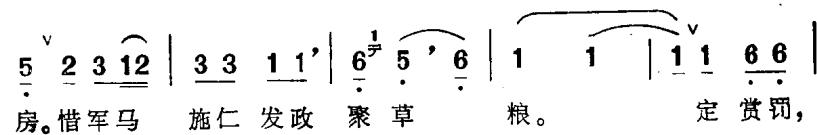
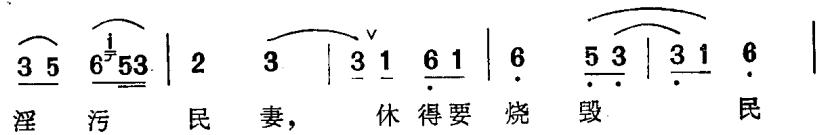
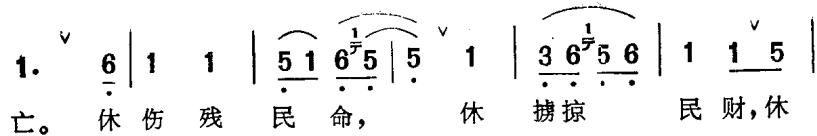
北正宫(醉太平)



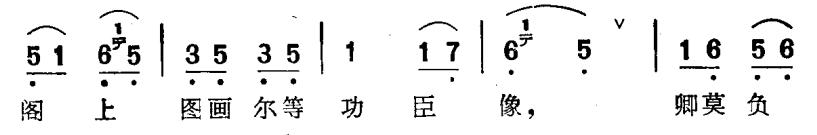
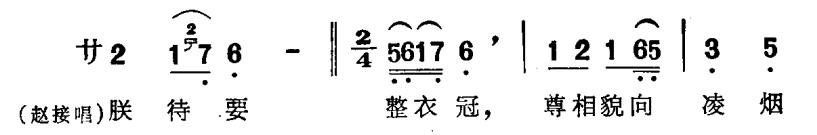


(一煞)





(尾)



1 - | 5 1 6 | 5 3 5 2 | 3 3 5' 6 | 1/4 1 | 3 5 |
香。能用兵、善为将，有心机、有胆量。仰观

6 5 6 | 1 2 7 6 | 1 | 5 3 5 | 3 3 2 | 1 2 7 6 | 1 6 | 6 1 |
天文 算星 象，俯察山川 辨形 状，决胜

6 6 | 5 3 | 5 | 6 1/5 | 3 3 2 | 1 2 3 2 | 1 2 | 2 1 |
先将 九地 量，昼战 多将 旗帜 张，夜 战

6 6 | 5 3 | 5 | 6 1/5 | 3 3 2 | 1 2 7 6 | 1 6 | 6 1 |
须将 金鼓 扬。战战 屯云 护军 帐，水 战

6 6 | 5 3 | 5 | 3 5 | 3 3 2 | 1 2 7 6 | 1 | 6 1 |
随风 使帆 桨。遥望 边廷 进表 章，齐贺

6 6 | 5 6 2 1 | 6 | 2 3 | 1 2 3 3 - | 5 4 | 3 2 |
升平 达帝 乡。列 土 分 茅 拜 卿

1 2 7 6 - |) 0 (2 2 6 2 2 1 2 3
相。丞相，先 将 各 部 下 军

3 - , 3 5 4 3 - 2 1 - , 2 3/2 3/2 1 ' 3 - ||
兵，一 个 个 赏。

(十) 四声猿·骂曹

北仙吕(点绛唇)G调(正宫调)

廿 i 7 6 i - ' 2⁴ i 7 6' i 5 - ^ | 1 2 1 ' 2 3 - ,
 (称衡唱)(俺本是) 避乱 辞家, 遨 游

5' 5 43 5 2⁴ 1 - ^ | i i 7 6⁴ 5 ' i ' 6 6 6 5 ^ |
 许 下。 登 楼 罢,

3 3' 5 6 i i - ^ | 3 12 3⁵ 5' 5 43 5 6 6 - ^ |
 回 首 天 涯 (不想道 屈 身 躯),

i² 5.' 6 i i i 6 5 5' 2 3 2⁴ 1 - ||
 扒 出 他 们 胳 膊。

北仙吕(混江龙)

廿 5 6⁴ 5 6' i i ' 5' i 7 6 5 - ^ | 6⁴ 5' 6 5
 (称衡唱)(他那 里) 开 筵 下 榻, (叫俺) 操 捶

3⁵ 1. ' 2 i 2 3 5 3 2 i 2 i - ^ | 5 i i 5⁶ i i
 按 板, (把)鼓 来 捶。 (正好俺)借槌(来)

5' i 7 6⁴ 5 - ^ | i² 6 5' 3 3 5 6 i i - ^ |
 打 落, (又 合 著) 鸣鼓 攻 他。

) 0 (5 6 5' i i i 6⁴ 4 - ^ |) 0 ((喝, 曹操! 俺这骂———) 句句 锋 芒 飞 剑 戟; (这鼓——

5 6 5 , 5 6 i 5 3 5 6 6 5 6 5 - |) 0 (3 5
一) 声声 霹雳 卷风 沙。 (这皮——是

i 5 i i 6 6 6 5 3 - |) 0 (6 5 3 , 5 4
恁) 身(儿)上 躯 壳; (这棺——是 恳) 嘴

3 6 5 6 i i - |) 0 (3 5 i 5 i i 5 7
(儿)上 猥牙。 这钉孔儿——是 恳心窝里 毛

6 5 - |) 0 (6 3 , 5 4 3 6 5 6 i 5 i - |
窍; (这板杖儿——是 恳) 肘(儿)下 肋巴。

) 0 (5 3 5 , 3 5 3 5 6 i 2 2 2 i
(两头蒙——总) 打得 恳那 泼 皮 穿,

0 5 3 5 3 , 2 3 2 3 2 3 5 5 2 3 2 1 - |
(俺 一时间 也) 酬 不尽 恳 亏 心 大。

5 6 i i i 2 3 5 i 7 6 7 i - |) 0 (5
(且) 从 头 数 起, (嗨, 曹操——恳)

4 3.5 3 2 1 , 2 3 | 5 6 5 , 6 5 4 | 3 - ||
洗 耳 听 咱。

北仙昌(油葫芦)

廿 3 6 i i , i 2 3 6 2 i i - v 2 4 i - |
 (称衡唱) 第一来逼献帝迁都, 又将

4/4 2 2 i 2 5 6 1 6 5 3 | 5 6 5 0 1 7 6 i v i 2 | 3 2 i . 7 6 i 6 5 |
 伏后来杀, 使都虑去

6. v 3 2 i 2 3 3 5 3 2 | i. 2 3 5 3 2 | i 6' 6 5 3 v 5 6 3 3 0 3 |
 拿。哎可怜那九重天子, 救不得

2 i 2 3 2 3 2 2 1 2 | i - v 2 3 17 6 1 6 5 | 4 3 5 5 0 6 i 7 6 |
 一浑家。帝道后少不得恁先

i. 2 1 v 6 5 | 6 5. 1 6 5 3 1 ' 2 | 3 - v 2 6 i 2 |
 行, 咱也只在目下。更有那

3 5 6 5 6 4 3 2 3 2 i 7. 6 5 6 | i 5 17 6 i. 2 17 6 |
 两个儿 又 不 是

5 5 5 6 i 1 6 5 6 | 5 ' 6 6 5 3 - | 3 5 3 2 i 2 3 5 6 |
 别树上花, 都总是姓刘的

i 6 6 5 4 3 5 6 1 | 2 2 2 2 i. 2 1 7 6 | 5 5 4 3 5 5 3 |
 亲骨血, 在官中长

2 3 1 5 6 i 6 5 3 | 5 6 5 6 i. 2 1 7 6 | 5. 6 i 6 6 5 3' 5 3 5 3 |
 大, 却怎生把龙雏 凤种做一瓮

2 1 ' 23 56 5 0654 | 3. X X X X X | X
鮑 鱼 虾。 那 董 贵 人 呵！

北仙吕(天下乐)

56 i 6 5 6 | i 7 6 i. 3 | 2 1 ' 23 56 5 0654 |
(称衡连唱)是 汉 天 子 第 二 位 喧 美 娇

3. 56 i 6 i 65 3 | 5 ' 6 5 3.2 1 2 | 3. 2 3 ^ i 2 |
她， 他 该 甚 么 刑 罚， 惩

3 3 3 2 i 7 6 | i. 23 5 3 2 1 6 | 5 5 6 i 5 3 5 3 |
差 也 不 差， 他 肚 子 里 又 怀 著 两 三 月

5 3 ' 6 56 5 0654 | 3. 56 i 6 5 6 | 2 i i 6 i 65 3 |
小 娃 娃， 惩 既 杀 了 他 娘， 又 连 著

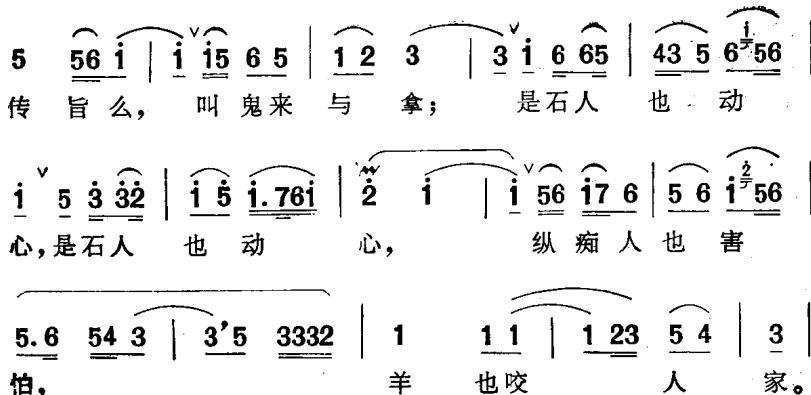
5. , 6 5 65 3.2 1 | 3. 5 3 5 5 5 54 3 |
胞 一 搭， 把 他 娘 儿 们

5 5 6 1 | 5 3 5 | 2 1 ' 23 56 5 0654 | 3 |
两 口 砍 做 血 虾 虹。

北仙吕(哪叱令)

2 5 6 5 | 4.356 i | i 1 6 5 3 5 | 3.212 3 |
(称衡唱)他 若 讨 吃 么， 惩 与 他 几 块 歪 喇；

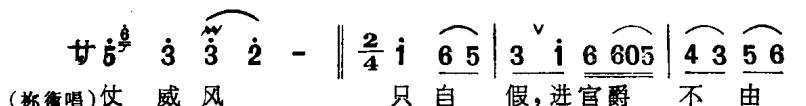
3 5 6 5 | 6 56 i | i 1 6 5 3 5 | 3.212 3 | 3 56 i 3 |
他 若 讨 穿 么， 惩 与 他 几 匹 荷 麻， 他 有 时



北仙吕〔踏枝〕



北仙吕〔寄生草〕



1 2 i | 2 2 3 | 5 3 , 2 | i i 7 | 6 5 v i |
他，一个女 孩 儿 竟坐 在 中 宫 驾， 骑

6 5 | 3 5 , 6 | i i 7 | 6 5 v i | 2 2 3 |
中 郎 直 做 到 侯 王 霸， 铜 雀 台

5 3 , 2 | i i 7 | 6 5 v i | 6 5 | 3 5 6 |
直 把 那 云 烟 架， 隽 车 旗 直 按 到

i i 7 | 6 i 6 5 | 6 6 5 | 3 5 5 | 6 5 6 i 6 |
朝 廷 膀。 懈 在 当 时 险 夺 了 玉 皇

5 , 5 | 5 i 6 5 | 2 3 2 3 | 5 2 3 | 2 4 1 |
尊， 到 如 今 还 使 得 阎 罗 怕。

北仙吕(六么令)

廿 5 6 i - 5 6 3 3 2. || 2 4 i 6 5 | 4 5 6 |
(称衡唱) 怨 哄 他 人 口 似 蜜，

6 5 3 2 | i 6 5 3 | 5 6 5 6 1 2 | i 7 6 i 2 | 3 , 2 i |
害 贤 良 只 当 要， 把 一 个 杨 德 祖

1 5 6 i 6 | 5 6 5 4 3 | 3 5 6 5 6 | 2 1 6 5 | 6 5 |
立 斩 在 辕 门 下， 猛 蹤 蹤 血 塢 零 落，

5 i 6 5 6 | 5 3 5 6 | 3 3 5 | 3 3 3 2 i 5 | 6 5 |
孔 先 生 是 丹 鼎 灵 砂 月 底 金 融，

$\dot{2} \underline{\dot{16} \dot{5}} | \dot{6} \dot{5}^v | \dot{2} \underline{\dot{16} \dot{5}} | \dot{6} \dot{5}^v | \dot{5} \underline{\dot{3} \dot{2}} | \dot{1} \dot{1} |$
仙观琼花，易奇而法，诗正而葩。

$\dot{1} \dot{5} \dot{3} \dot{5} | \dot{3} \dot{5} | \dot{3} \dot{5} \underline{\dot{5} \dot{6}} | \dot{i} \dot{i} \dot{7} | \dot{6} \dot{5} | \dot{5} \dot{2} \dot{2} \dot{3} |$
他两个嫌隙与惩只有针尖儿大，不过是

$\dot{3} \dot{5} \dot{3} \dot{2} | \dot{i} \dot{2} | \dot{3} \dot{2} \dot{i} | \dot{i} \dot{5} \dot{6} | \dot{5} \dot{4} \dot{3} | \dot{3} \dot{5} \dot{6} \dot{6} |$
口唠噪有甚争差。一个为

$\dot{5} \dot{6} \dot{i} \dot{6} \dot{5} \dot{3}' | \dot{5} \dot{5} \dot{2} \dot{3} | \dot{5} \dot{2} \dot{3} | \dot{2} \dot{1} | \dot{1} \dot{5} \dot{6} \dot{5} \dot{6} |$
忒聪明参透了鸡肋话，一个是

$\dot{2} \dot{1} \dot{6} \dot{5} | \dot{6} \dot{5} | \dot{5} \dot{i} \dot{6} \dot{5} | \dot{3} \dot{5} \dot{3} \dot{1} | \dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{5} \dot{4} | \dot{9} |$
一言不洽，都双双命淹黄沙。

(么篇)

$\dot{6} \dot{6} \dot{5} \dot{6} | \dot{5} \dot{6} \dot{5} \dot{4} | \dot{3} \dot{2} \dot{3} | \dot{5} \dot{6} \dot{5} | \dot{3} \dot{3} | \dot{3} \dot{5} \dot{6} \dot{5} |$
嗳我的根芽，没大兜搭，都只为

$\dot{2} \dot{i} \dot{5} | \dot{6} \dot{5}^v | \dot{2} \dot{i} \dot{5} | \dot{6} \dot{5}^v | \dot{5} \dot{3} \dot{2} | \dot{1} \dot{1} |$
文字儿奇拔气慨儿豪达，拜帖常拿，

$\dot{1} \dot{2} \dot{i} \dot{2} | \dot{3} \dot{3} \dot{5} | \dot{3} \dot{3} \dot{3} \dot{2} | \dot{i} \dot{5} | \dot{6} \dot{5}^v | \dot{2} \dot{i} \dot{5} |$
也没处投纳。绣斧金挝，东阁

$\dot{6} \dot{5} | \dot{5} \dot{5} \dot{3} \dot{2} | \dot{5} \dot{3} \dot{2} | \dot{1} \dot{1} | \dot{1} \dot{1} \dot{x} \dot{x} \dot{x} \dot{x} |$
西华，世不曾挂齿沾牙。孔北海好

X X X X | X 5 3 5 | 6 5 | 2 2 2 | i 5 | 6 5 | 3 3 5 |

没来由也，说有些缘法，送在他家，并底

6 5 | 2 i 5 | 6 5 | 5 3 2 | 1 1 | 1 i 2 |

虾蟆，一言不洽，怒气相加，早

3 2 1 | i 5 6 | 5 6 5 4 3 | 3 5 2 3 | i 3 5 | 2 2 3 2 3 |

难道投机少话，因此上暗藏刀，把我送在

5 2 3 | 2 2 1 | 1 i 2 | 3 2 1 | i 5 6 | 5 4 3 |

黄江夏。又逢着鹊鹊擦嘴，

廿 3 i 3 5 ' 2 2 3 5 5 2 3 2 2 1 - | i 6 5 3 5 6 5 6 1 - |

彩毫端满纸高声价，亮躬身持觞劝酒

X X X | 4/4 X 2 3 5 1 , 2 3 | 5 5 5 , 6 5 4 | 3 - |

俺掷笔还末了个杯茶。

(煞尾)

廿 5 6 i 6 3 - , 6 3 6 5 6 i - | i 6 5 , 3 1 2 |

恁造铜雀要锁二乔，谁想道梦

3 3 - | i 6 5 - , 6 3 5 , 5 6 i 6 5 6 i - |

巫峡，羞杀恁靠赤壁火烧一把，

) 0 (5 6 5 6 i 6 5 - , 3 2 1 2 |

你临死呵——和那些歪刺们活

3 3 - | 5 6¹ 5 6 1 1 - ' 6¹ 3' 5 6 1 - |
离别，又卖履分香待怎么。

5 6¹ 5 - ' 3 3 1 - 6.¹ 5 3 5 6 6' 6 5 6 5 4 3 - |
争奈我渔阳三弄的鼓槌儿乏。

北般涉(要孩儿)D调(小工调)

廿 1 3 2 - || 4/4 3 5 4 3 - | 3 5 6¹ 5 3 |
(寡妇唱)你挟鸿名，懒去

2 3 i² 6' | 5 6 5 - | 3. 2 1 2 | 3 - 3. 3 |
投赋，鹦哥点不加，你

2/4 2 2 | 3 5⁶ 6 | 1 1 7 | 6¹ 5 1 | 1 2 6 |
文光直透俺三台下。奇禽

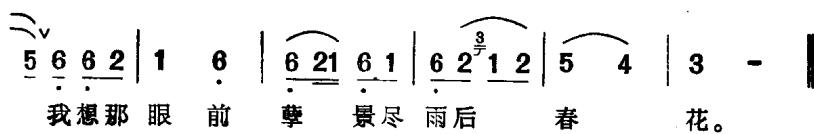
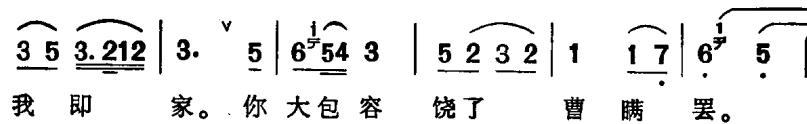
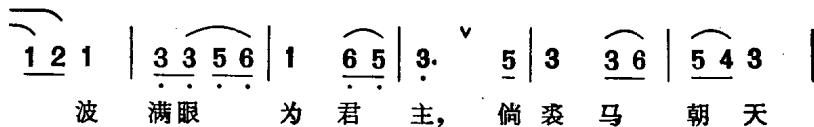
6 6 5 6 | 1 1 7 | 6¹ 5 | 3 3 6 | 5 4 3 |
瑞兽虽嘉兆，倚马雕龙

3 5 6¹ 5 3 | 2 3 3 | 5 3 5 3 2 | 1 1 7 | 6¹ 5 |
却祸芽。这好花样谁能力揭，

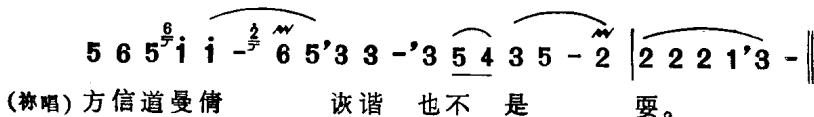
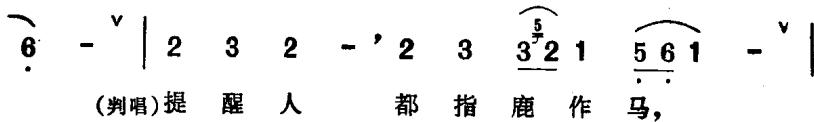
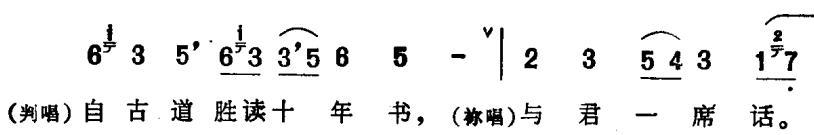
5 2 1 6 | 6 6 1 6 | 6 2 1 2 | 5 4 | 3 - |
待枣儿甜口已橄榄酸牙。

(一煞)

2/4 i² 6 | 5 - | 3⁶ 2 1 2 | 3 - | 3 5 6¹ 5 | 3' 5 6 |
(孙衡唱)向天门，渐不遥，辞地主，

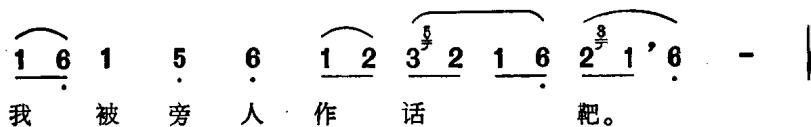
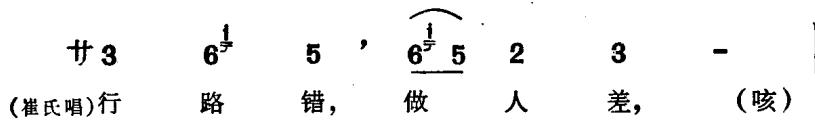


(尾声)

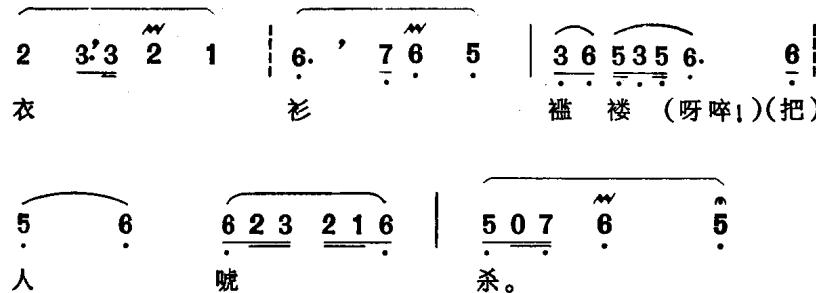
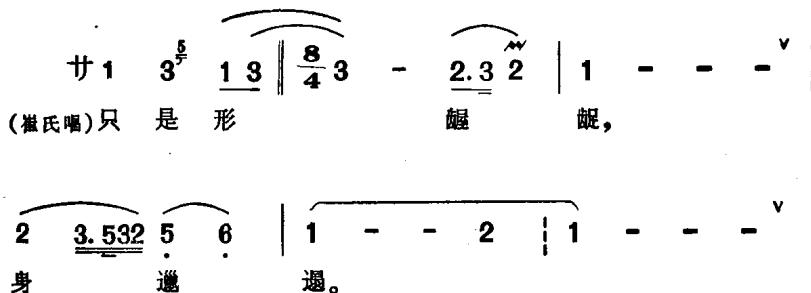


(十一) 烂柯山·痴梦

南仙吕引(胡搞练)



南双调(锁南枝)G调(正工调)

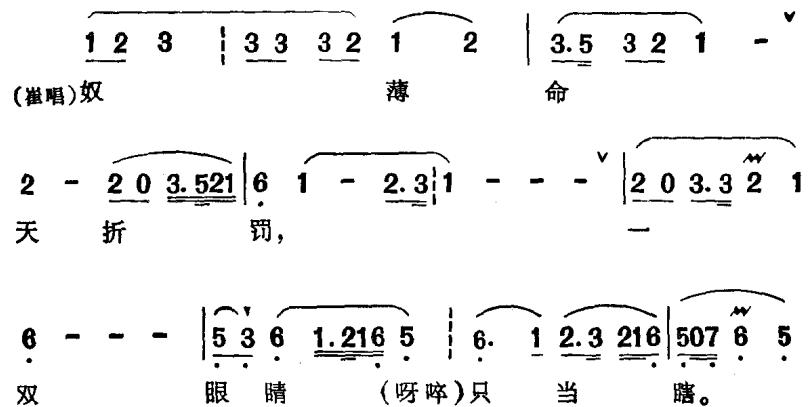


(崔白) 且住, 我想他也不是负心的人呀! 又道是一夜夫妻, 百夜恩嘻!



(一夏)(崔白)呀, 说话之间, 又早初更时分, 我且闭门进去罢。
咳! 崔氏吓, 你好命苦啊呀你好命薄吓!

(前腔)



(崔白)我记得出嫁之时，爹娘递我一杯酒，说道：儿吓，你嫁到朱家去吧，千万做个好媳妇，与爹娘般争口气。啊呀，是这样说的哩！

1 2 | 3⁵ 2 2' 2 3 5 | 6¹ 65 3 2 03 32 1 |
(唱)我 记 得 教 —
6 - - - | 6 5.6.1.216 5 | 1² 16 5 3 05 3 2 |
鞍， 将 来 配 —
1 2 X X X 1 2 | 3. 5. 6 | 3 63 |
马， (如 今 呵) (好 似) — 个
3⁷ 2 2 5 3 6 | 1 2 3 5⁶ 3 2 | 1 2 1 |
蒂 (倒 结了) 两 个 瓜。
——

(崔白)咳，崔氏吓，

1 6 2 | 3 5 6 6.5 3 2 | 1.2 3 5 3 2 1 |
(唱)(你 被) 万 人
6 0 1.216 5 6¹ 5 | 6. 5 | 3 5 | 3⁷ 2 |
嗔， (又 被) 万 人 骂。
——

(入梦)(二更)(众上白)走吓。

(阮白)奉著新官命，来接旧夫人。这里是了，待我去扣门。
开门！

南小石调〔渔灯儿〕转C调(尺字调)

廿 $\frac{1}{6}$ 6 5 , $\frac{1}{6}$ 6 6 - || $\frac{8}{4}$ 5 05 6 5 6. $\dot{2}$ 1 |
 (崔唱)(为甚么)乱敲的忒恁

6 - i 6 | 5 - - 6 | 5. 6 5 - | 5 - v 3. 5 6 |
 哟? (为

$\frac{6}{5}$ 53 2 3 - | 3. 6 5 6 6 | 6. 5 3 2 | 3. 5 3 - |
 甚么) 还敲的心

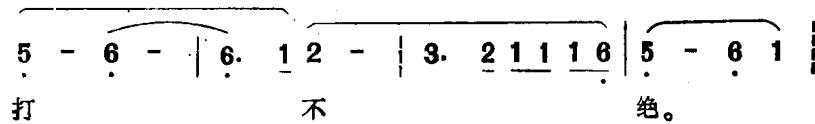
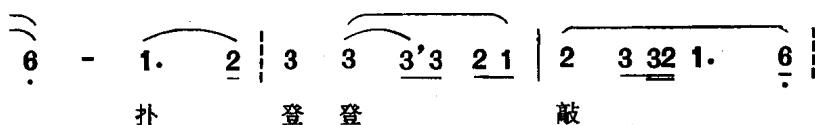
2. 3 2 - | 2. 2 1. 2 3 | 5. 6 3' 5 v 3 |
 急情

2 - v 1. 2 3 $\frac{5}{2}$ 16 5 ' 6 6 6 5 | 3 0 5 6 6 | 6. 5 3 2 |
 切, (为甚么) 特兀的

6 1 6 - | 6 6 6 5 3 2 | 3. $\frac{5}{2}$ 2 1. 2 2 16 5 - 6 - |
 装痴做呆。

6 - v 5. 6 i | $\frac{1}{6}$ 53 2 3 - | 3. 6 5 6 0 856 5 3 |
 (为甚么) 偏将

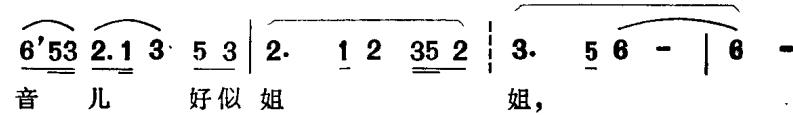
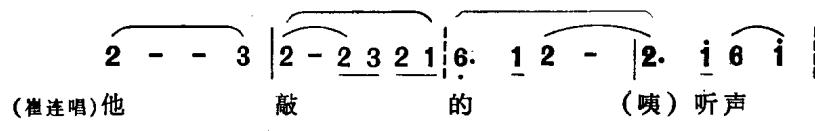
3 - 2. 3 1 | 6 - 1 2 3 | 5. 6 2 21 6 - |
 茅舍,



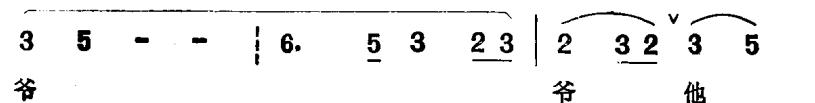
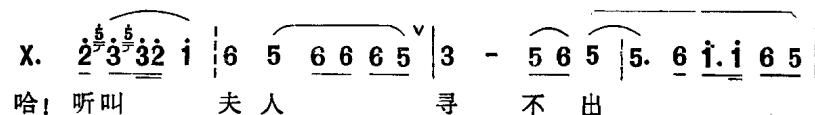
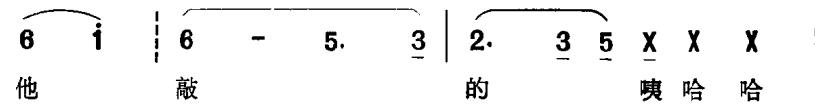
(院介白)男有男行，女有女伴，衙婆，去叩门。

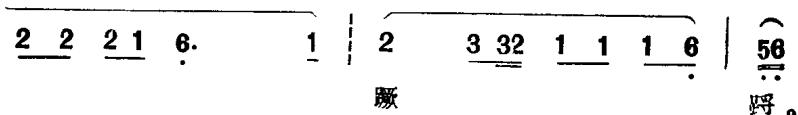
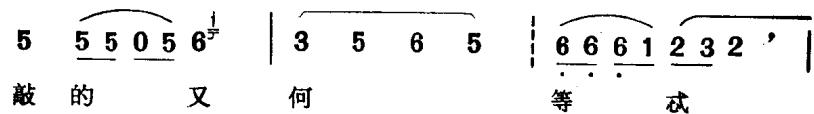
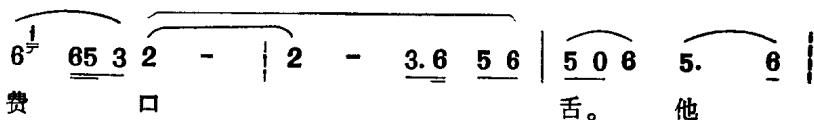
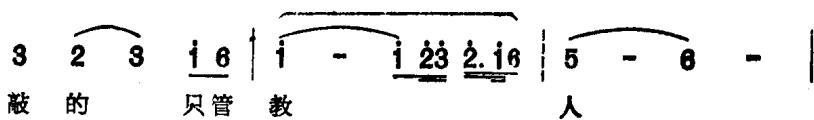
(衙婆介白)是，开门！

南小石调〔锦渔灯〕

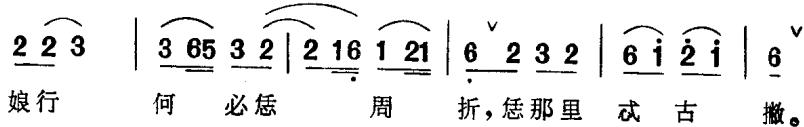
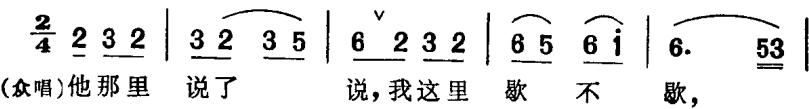


(衙婆介白)夫人，开门！

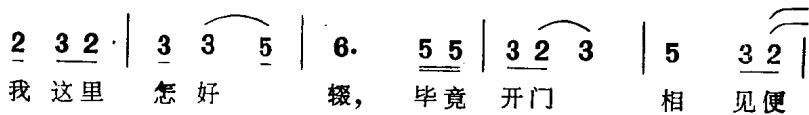




(锦上花)



(简介白)待我开门, 著他们进来。

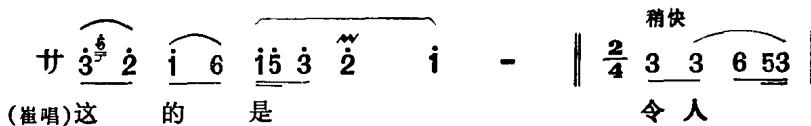


(院白) 开门了，我们逐班相见。

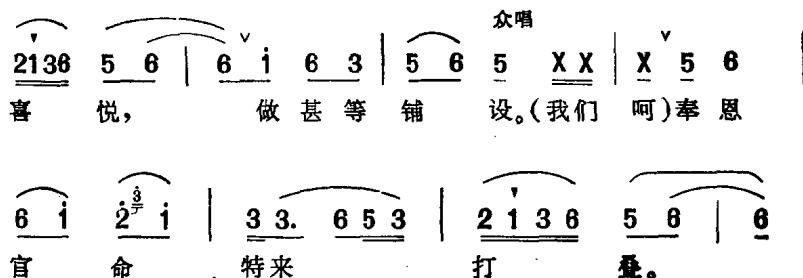
(众白) 有理。……

(崔笑介白) 嘿，嘿，嘿，吓！啊呀啊呀，我好喜也。

(锦中拍)



(崔唱) 这 的 是 令人



喜 悅， 做甚等 铺 设。(我们 呵)奉恩

官 命 特来 打 叠。

(崔介白) 有劳你们，多谢你们。

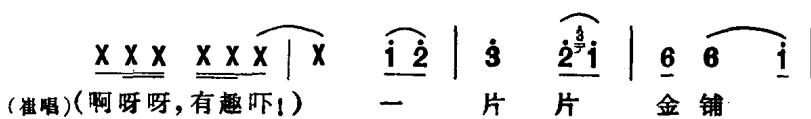


(院介白) 戴了凤冠。

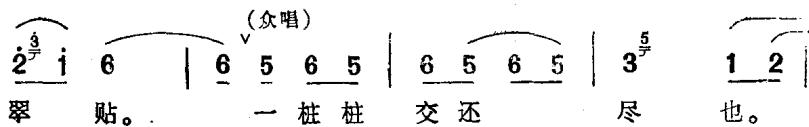


(崔唱) (啊呀呀，妙吓！)(这凤冠)似 白雪 那些 辨 别。

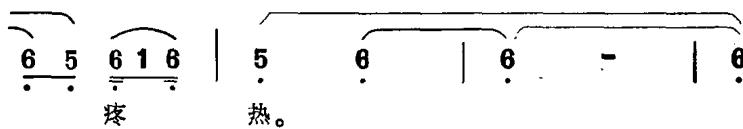
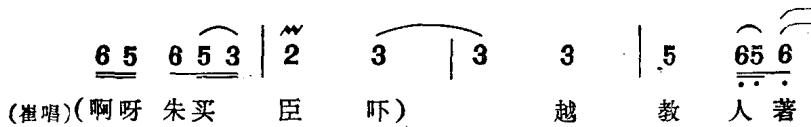
(街婆介白) 穿了霞帔。



(崔唱) (啊呀呀，有趣吓！) 一 片 片 金 铺

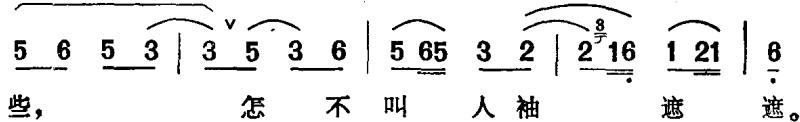
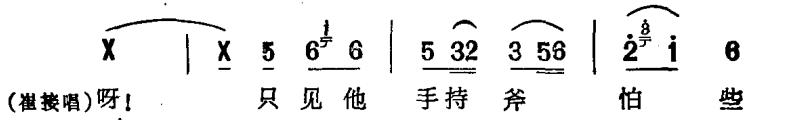


(院介白)打轿上来。

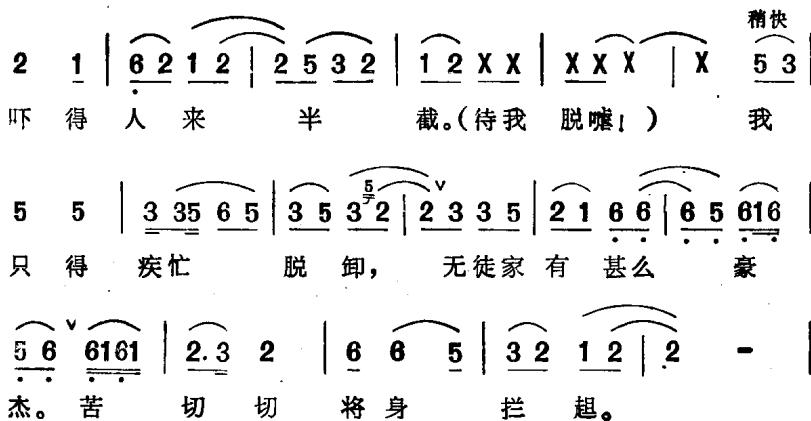


(张上介白)杀杀杀，杀吓个背夫逃走个臭花娘。

(锦后拍)



(张介白)臭花娘，吓想逃走哉。身上著子红红绿绿个衣裳，快点脱下来。



(张白) 杀、杀、杀!

(崔白) 住了, 你是杀不得他们的囉!

(张白) 为奢了杀勿得?

(崔白) 你若杀了他们是……

(张白) 那呢?

(崔白) 啊呀, 嘒哪哪——



(众白) 我们散了吧! (下)

(张白) 杀、杀、杀! 臭花娘, 劈开呸个阳箇。

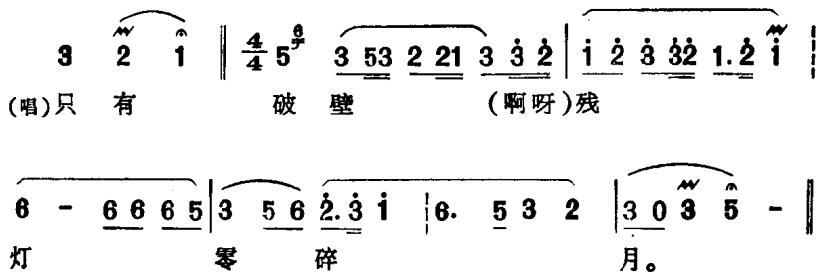
(崔白) 从人们, 无徒去了, 快取凤冠来, 霞、霞、霞帔来, 来、来、来囉! 呀啐, 原来是一场大梦。

(尾声)



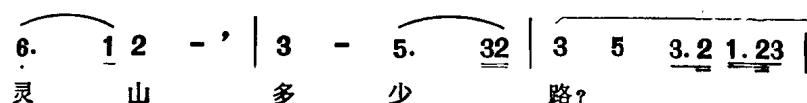
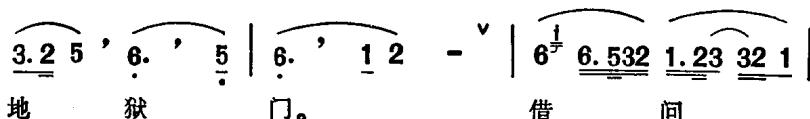
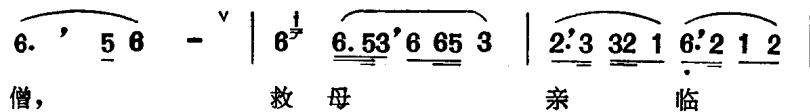
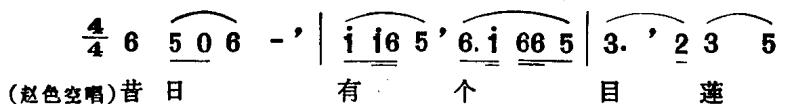


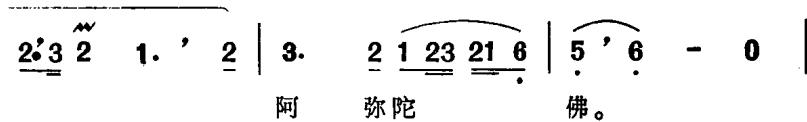
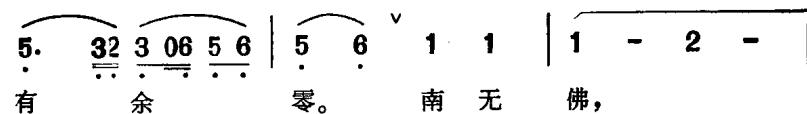
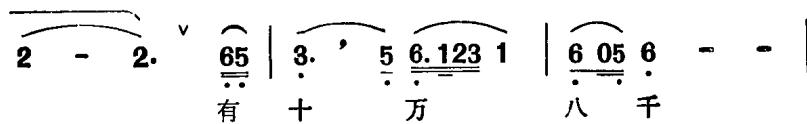
(白)咳，崔氏吓崔氏——



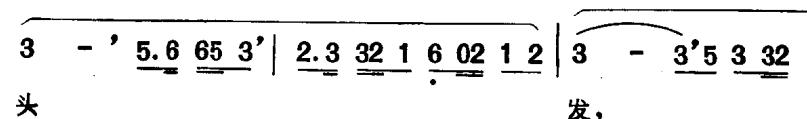
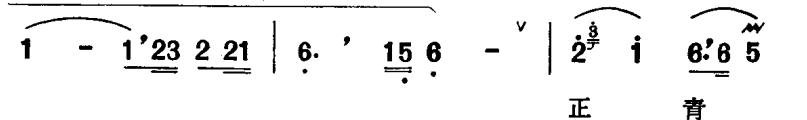
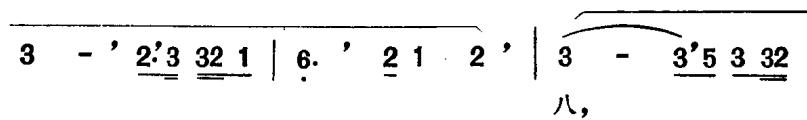
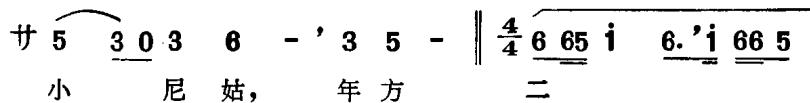
(十二) 莲海记·思凡

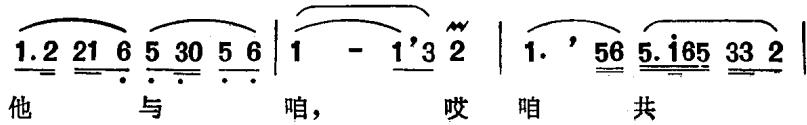
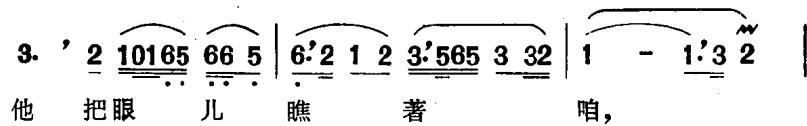
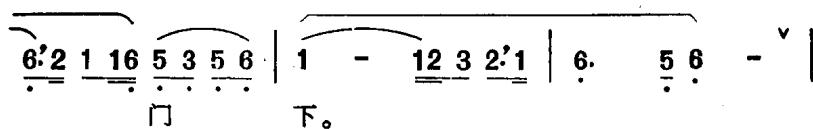
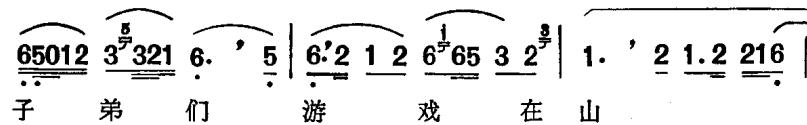
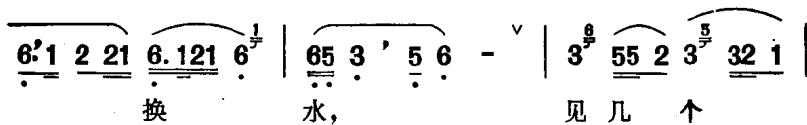
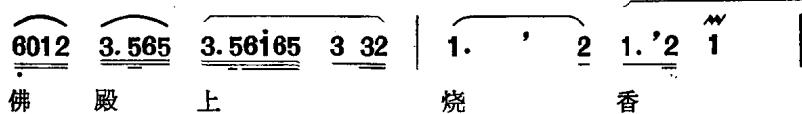
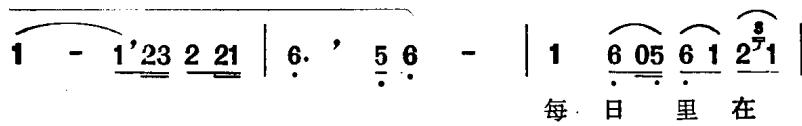
(诵子)D调(小工调)

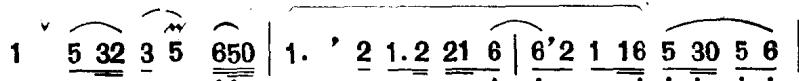




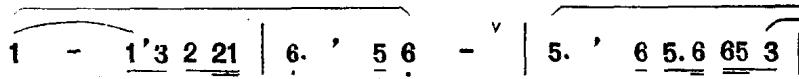
(山坡羊)



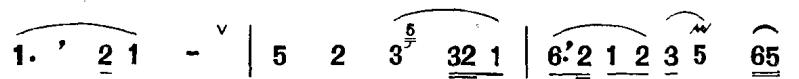




他，两下里多幸



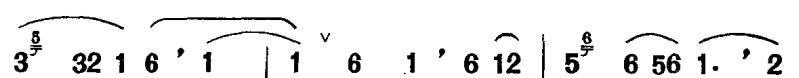
挂。冤



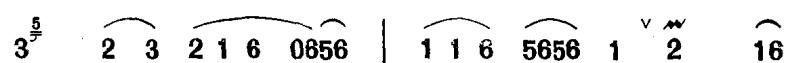
家，怎能够成就了



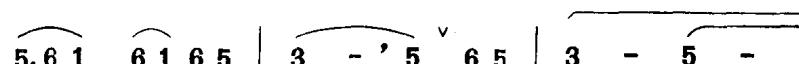
姻缘，就死在阎王



殿前，由他，把那碓来春，



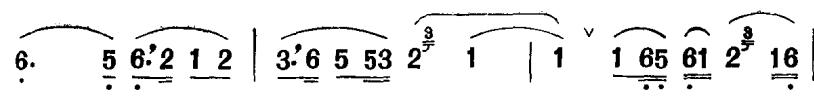
锯来解，把磨来挨，放在



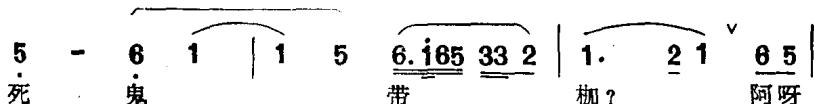
油锅里去蝶，阿呀由



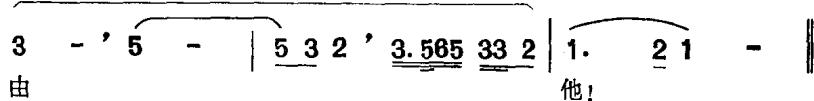
他！只见那



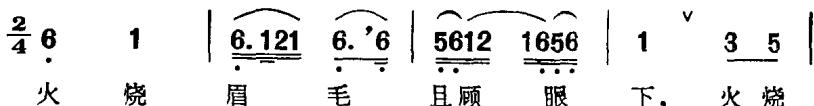
活 人 受 罪， 那 曾 见



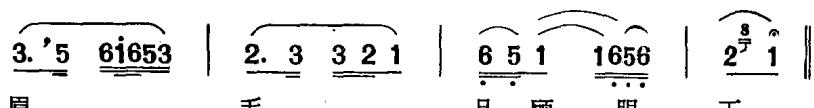
死 鬼 带 楠？ 阿呀



由 他！

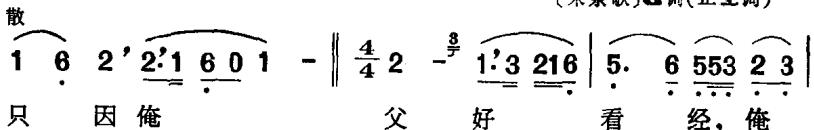


火 烧 眉 毛 且 顾 眼 下， 火 烧

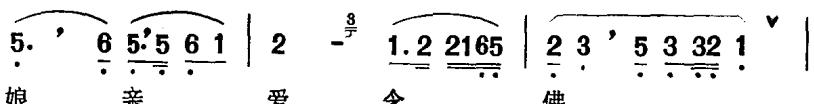


眉 毛 且 顾 眼 下。

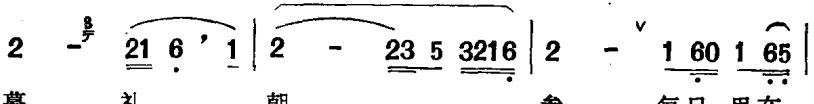
(采茶歌) G 调(正工调)



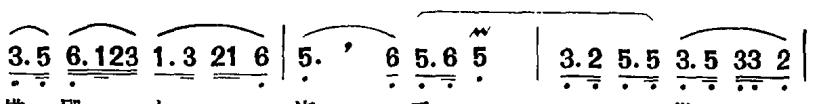
只 因 倦 父 好 看 经， 倦



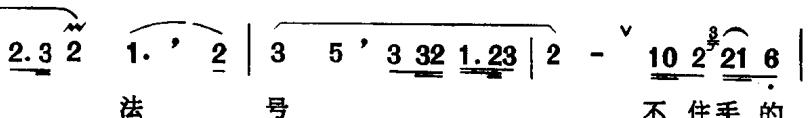
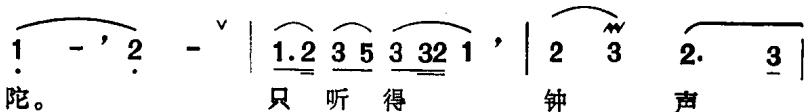
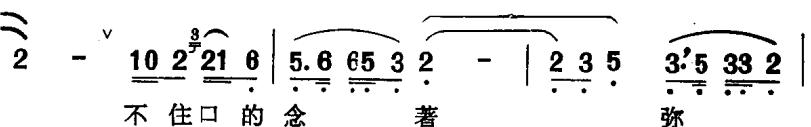
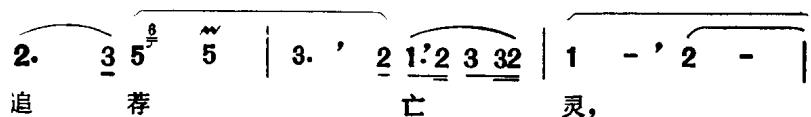
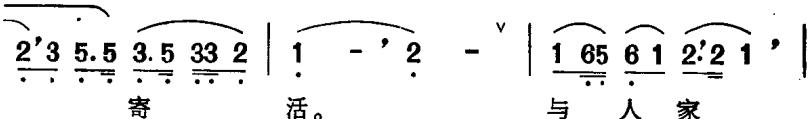
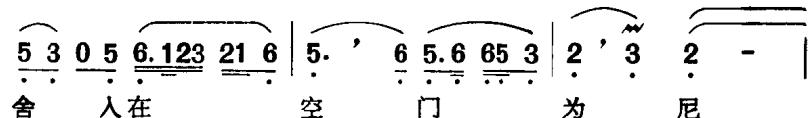
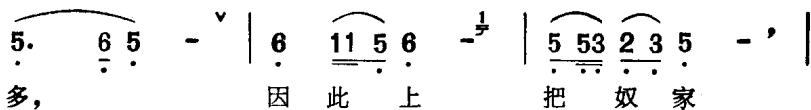
娘 亲 爱 念 佛。

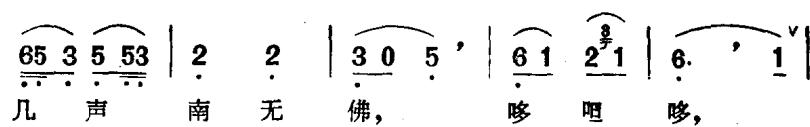
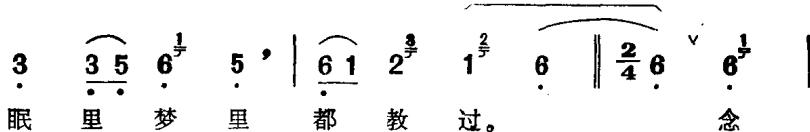
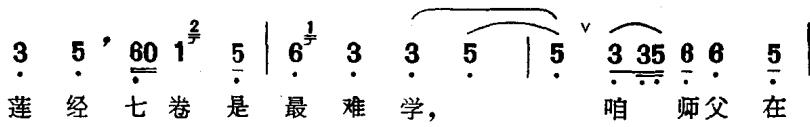
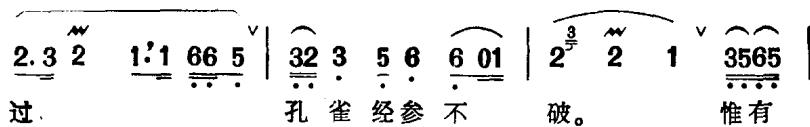
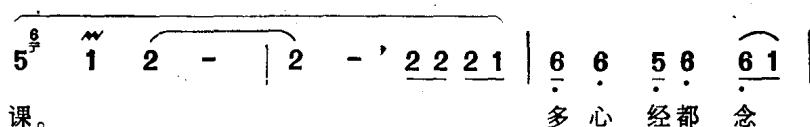
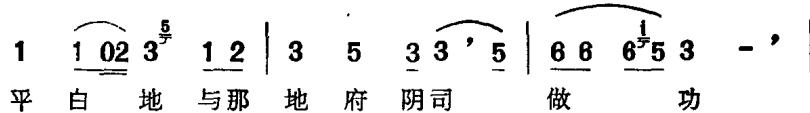
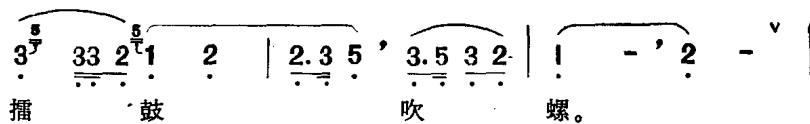
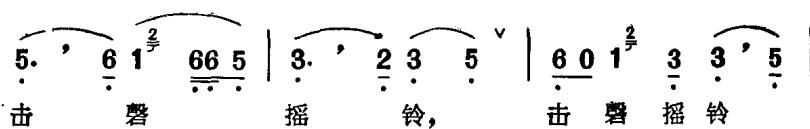


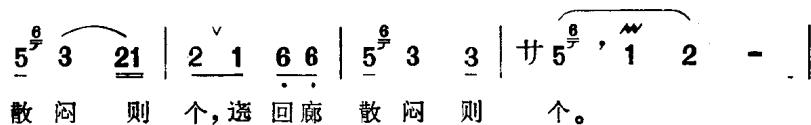
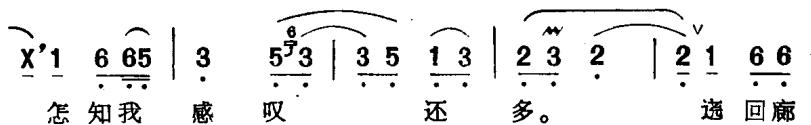
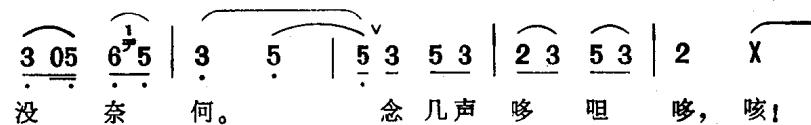
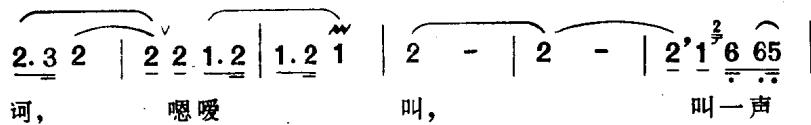
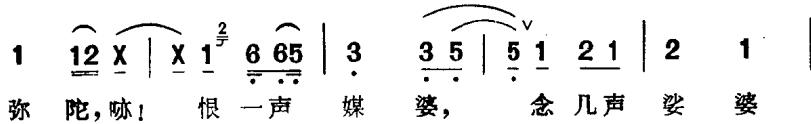
暮 礼 朝 参， 每 日 里 在



佛 殿 上 烧 香 供

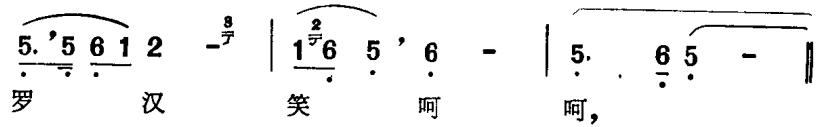
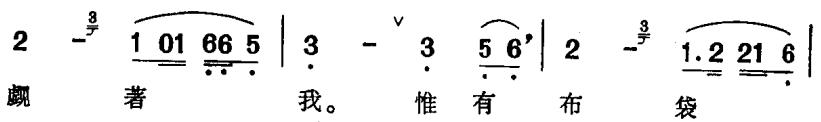
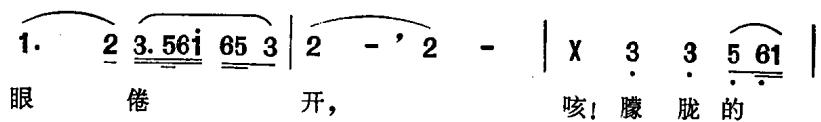
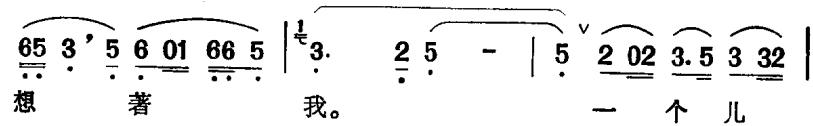
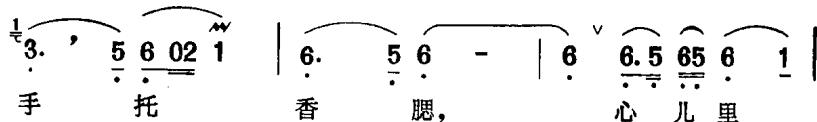
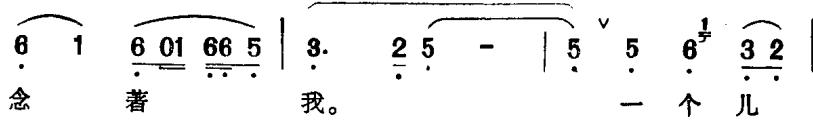
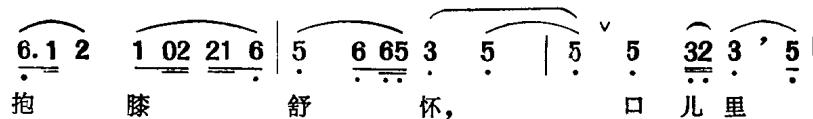


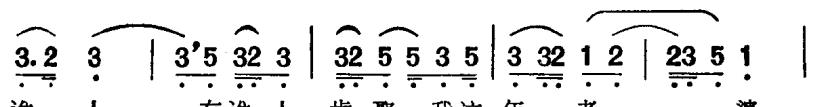




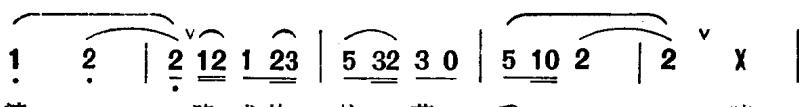
(哭皇天)



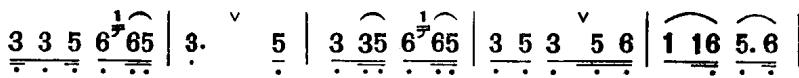




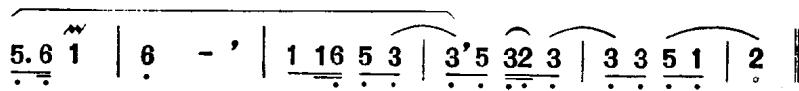
谁人有谁人肯娶我这年老婆



婆。降龙的恼著我 嘎!

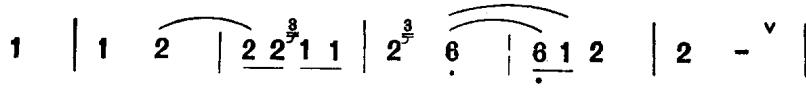


伏虎的恨著我，那长眉大仙愁著我，愁我老来

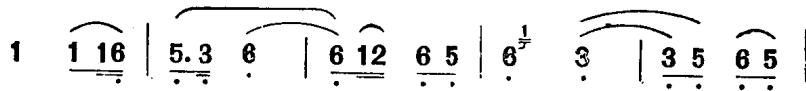


时 有甚么结果。

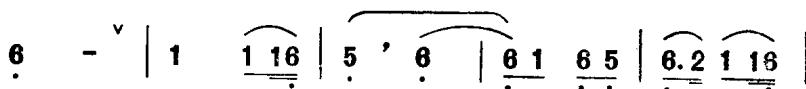
〔香雪海〕



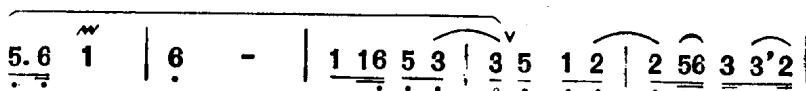
佛前灯做不得洞房花烛，



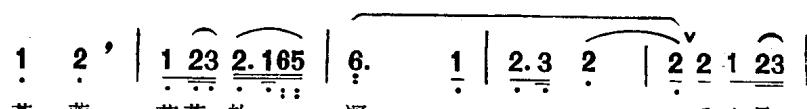
香积厨做不得玳筵东



阁，钟鼓楼做不得望夫

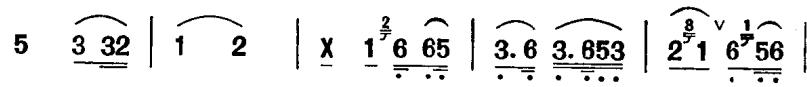


台，草蒲团做不得

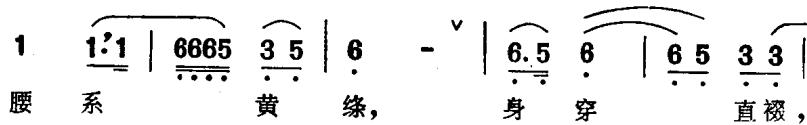


芙蓉 芙蓉 软 裳。

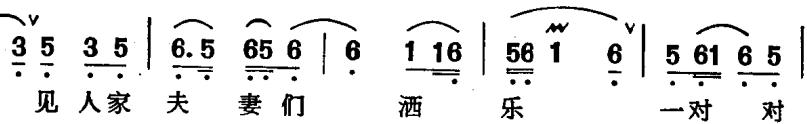
我本是



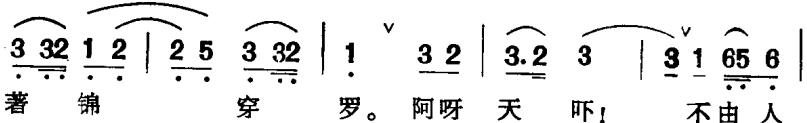
女 娇 娇， 暖！又不是 男 儿 汉， 为 何



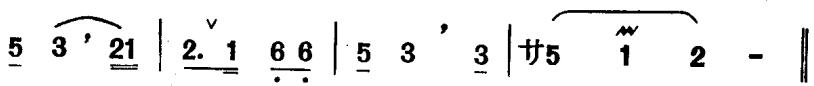
腰 系 黄 绸， 身 穿 直 榆，



见 人 家 夫 妻 们 酒 乐 一 对 对

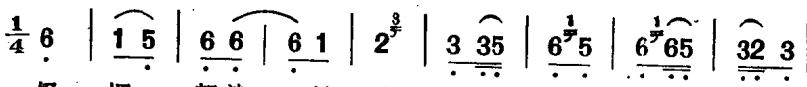


著 锦 穿 罗。 阿 呀 天 吓！ 不 由 人

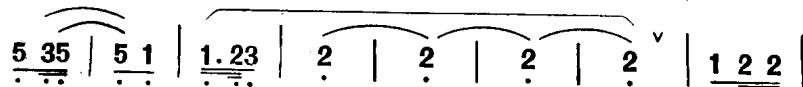


心 热 如 火， 不 由 人 心 热 如 火。

(风 吹 荷 叶 然)



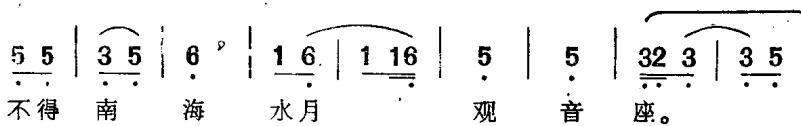
奴 把 袈裟 扯 破， 埋 了 藏 经 奔 了 木 鱼



丢 了 镐 镐 学 不 得



罗刹女，去降魔，学



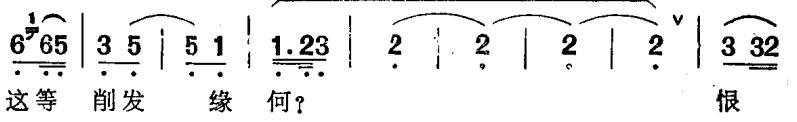
不得南海水月观音座。



夜深沉独自卧，起来时独自



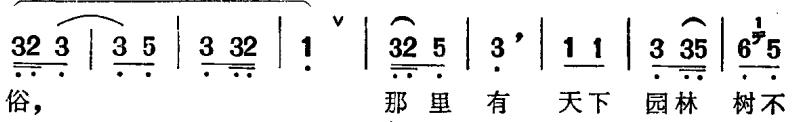
坐，有谁人孤凄似我，似



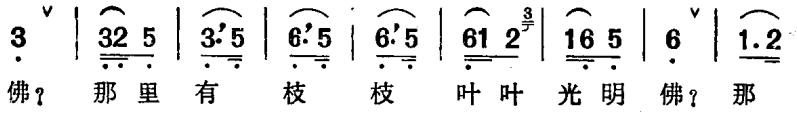
这等削发缘何？恨



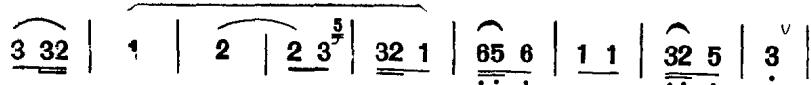
只恨说慌的僧和



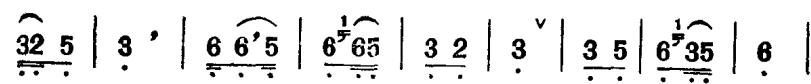
俗，那里有天下园林树不



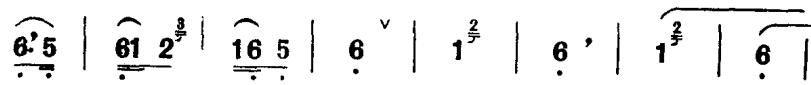
佛？那里有枝枝叶叶光明佛？那



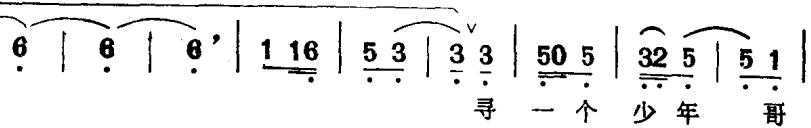
里 有 江湖 两岸 流沙 佛?



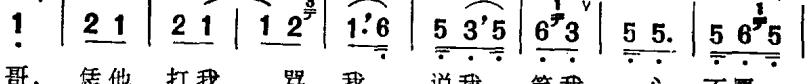
那 里 有 八 万 四 千 弥 陀 佛? 从 今 去 把 钟



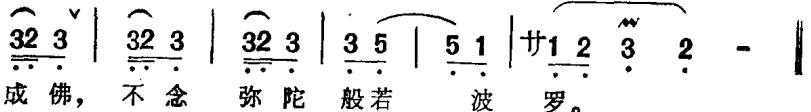
楼 佛 殿 远 离 却, 下 山 去



寻 一 个 少 年 哥

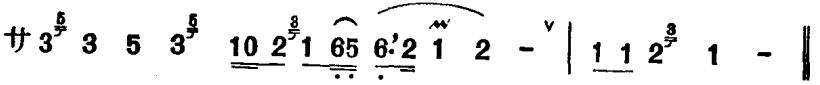


哥, 懈 他 打 我 骂 我, 说 我 笑 我, 一 心 不 愿

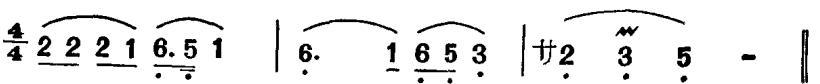


成 佛, 不 念 弥 陀 般 若 波 罗。

(尾声)



但 愿 生 下 一 个 小 孩 儿, 却 不 道 是



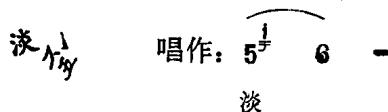
快 活 杀 了 我!

附录二 昆曲唱腔的装饰音

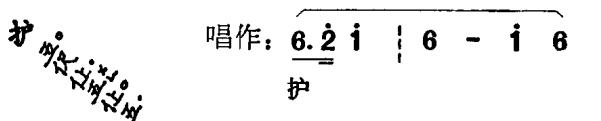
昆曲唱腔装饰音很多，而且常和唱字的四声阴阳有密切的关系，因此有一些装饰音必须结合唱字的四声调值和某些演唱方法来谈。常用的装饰音有以下几种：

1. 豁腔，又名“袅腔”，俗名“豁头”，多用在去声字的腔中，是用在唱腔第一音后的一种后倚音，符号是“～”，有两种用法：

(1) 阳去声字的腔格正腔第二音比第一音高一音，豁腔就须比前音高三度或纯四度，比后音高一音，口诀叫“上二退一”。如：



阳去声字的腔格也常有用实音写出，如：



第二音“併”在这里作豁腔用须唱短一些。

(2) 阴去声字腔格是正腔第二音比第一音低一音，豁腔则比前音高一音，口诀叫“上一退二”。如：

遍

唱作： $\overbrace{2\frac{3}{4} \quad 1 \quad 6}$
遍

豁音音值约占本音长度的 $\frac{1}{4}$ ，并须唱得弱一些、虚一些。

2. 带腔，有两种：

(1) 在音符后面加一小圆点，点前有顿逗号“ ”，即表明此音须略顿，顿后仍唱一短促的原音，这重复的短音就是“带腔”。“ ”号简译时可用顿逗号，如“1'1”，也可以用短音值的休止符，如“1 01”，如下列带腔例：

闲

唱作： $\overbrace{1 \quad 2 \quad 3'3 \quad 22 \quad 1}$
闲

庭

唱作： $\overbrace{6 \quad 1 \quad 2 \quad 1 \quad 01 \quad 66 \quad 5}$
庭

二例第三拍顿逗后的短音都是“带腔”。

(2) 在音符旁注一小音符，这音起装饰作用，常一带而过故名“带腔”，带腔可级进也可跳进。如：

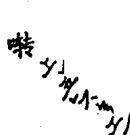
输

唱作： $\overbrace{3 \quad 5 \frac{6}{4} \quad 54 \quad 3}$ | 或 $\overbrace{3 \quad 56 \quad 54 \quad 3}$ |
输

好

唱作： $\overbrace{6'5 \quad 1206}$ 或 $\overbrace{6'5 \quad 1 \quad 2'6}$
好

3. 撒腔；又名“嗽腔”、“颤腔”，与简谱颤音略同，符号“＼”，简译容易和滑音记号相混，多把唱音直译出来。如：



①译作： $\dot{1}^{\frac{2}{3}} \quad 6. \quad | \quad \underline{6 \ 56 \ 5 \ 3} \quad -$

嗽。

②唱作： $\dot{1}^{\frac{2}{3}} \quad 6. \quad | \quad \underline{6 \ 565665} \quad 3 \quad -$

嗽。

③也可简译作： $\dot{1}^{\frac{2}{3}} \quad 6. \quad | \quad \tilde{6 \ 5} \quad 3 \quad -$

嗽。



①译作： $\underline{3. \ 6 \ 56 \ 5} \quad | \quad 6. \quad | \quad \underline{6 \ 5. \ 6 \ 56 \ 5} \quad | \quad 3 \quad -$

云

偏

②唱作： $\underline{3. \ 6 \ 565655} \quad | \quad 6. \quad | \quad \underline{6 \ 5. \ 6 \ 565665} \quad | \quad 3 \quad -$

云

偏

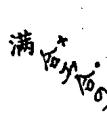


③简译作： $\underline{3. \ 6 \ \tilde{5}} \quad | \quad 6. \quad | \quad \underline{6 \ 5. \ 6 \ \tilde{5}} \quad | \quad 3 \quad -$

云

偏

4. 嘤腔，又名“顿腔”、“落腔”，第二音低于前音一音，前音落下即收，多用于上声字，口诀叫“上声顿腔”，如：



唱作： $\dot{5} \quad \dot{3} \quad \dot{5} \quad \dot{6} \quad |$

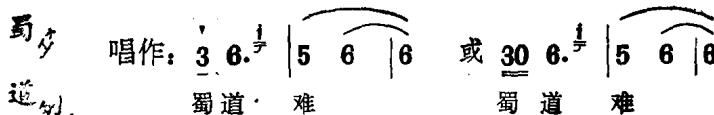
满

或 $\dot{5} \quad \dot{30} \quad \dot{5} \quad \dot{6} \quad |$

满

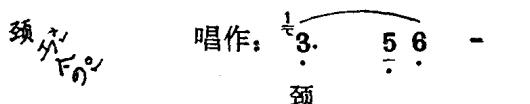
它和入声字顿音不同，入声字腔顿在第一音上，口诀叫“人

声顿字”，出字即顿。如：

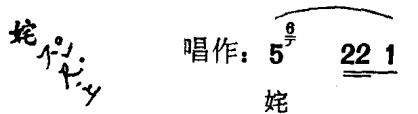
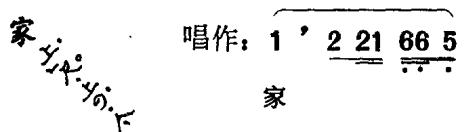


“蜀”字入声，出口即顿。
难

5. 哄腔，在上声字或阳平浊声字由低而高的腔，第一音前往往须加一个五度、六度大跳下滑的前倚音，这前倚音即哄腔。工尺谱没有符号，简译时须增入。如：

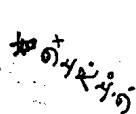


6. 摄腔，也叫“撮腔”，用小点紧点在音符后面，多用于平声字腔，防止尾音上扬形成去声字腔。也可在腔格变化时作装饰用。如：

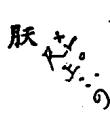


带腔、撮腔常连用，前面带腔二例都是这样用法，一般都是带腔在前撮腔在后，撮腔前常用带腔，带腔后则不一定用撮腔。

7. 叠腔，符号与撮腔同，作用也一样，但撮腔是在一拍之中（一拍三音），叠腔则在两拍之中，通常前拍二音后拍一音，如前后拍各二音则叫“三叠腔”。如：

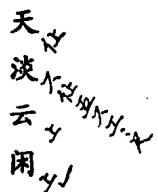
 唱作: $\underline{6} \underline{1} \underline{2} \quad \underline{1} \frac{2}{4} \underline{1} \underline{6}$

如

 唱作: $2 - \underline{1} \frac{2}{4} \underline{1} \underline{6}$

腰

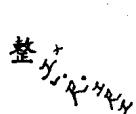
三叠腔的第二音生，且腔常用高于本音的变化音，以增强色彩的变化。如：

 (散) 唱作: $1 - \underline{5} \frac{1}{4} \underline{6} . \quad \underline{5} \underline{3} \frac{5}{4} \# \underline{4} \underline{3} \underline{2} ' \underline{1} \quad 1 -$

天 淡

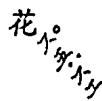
云 闲，

8. 嘎腔，和简谱慢颤音略同，在唱腔较活泼流畅处用，如：

 唱作: $\underline{3} \underline{0} \underline{3} \underline{\underline{2} \underline{3} 2} \underline{3}$

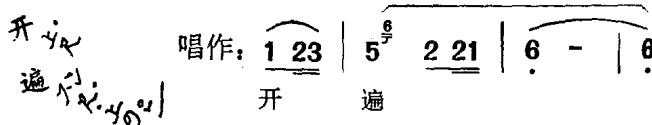
整

9. 滑腔，又名“揉腔”，如原谱“[。]ス五[。]ス工”行腔棱角明显，为使唱腔圆畅自然，可加揉腔。如：

 唱作: $\underline{5.6} \quad \underline{\underline{6} \underline{5}} \underline{3}$

花

10. 垫腔，凡是上行小跳进的曲调，可以在跳进音之间垫用一、二音，使唱腔成级进进行。垫腔和简谱经过音相似，工尺谱没有专用符号。如：



11. 连腔，为了把两个相同的音串连起来，在二音间增加一个邻音，这邻音即叫“连腔”。通常用法凡遇到合、上、尺、六等二音相连加上邻音，凡遇到四、工、五等二音相连加下邻音，以避免偏音出现。如：

昆曲唱腔装饰音种类很多，有些本子符号也不尽相同，这是本书曲谱常用的一些。